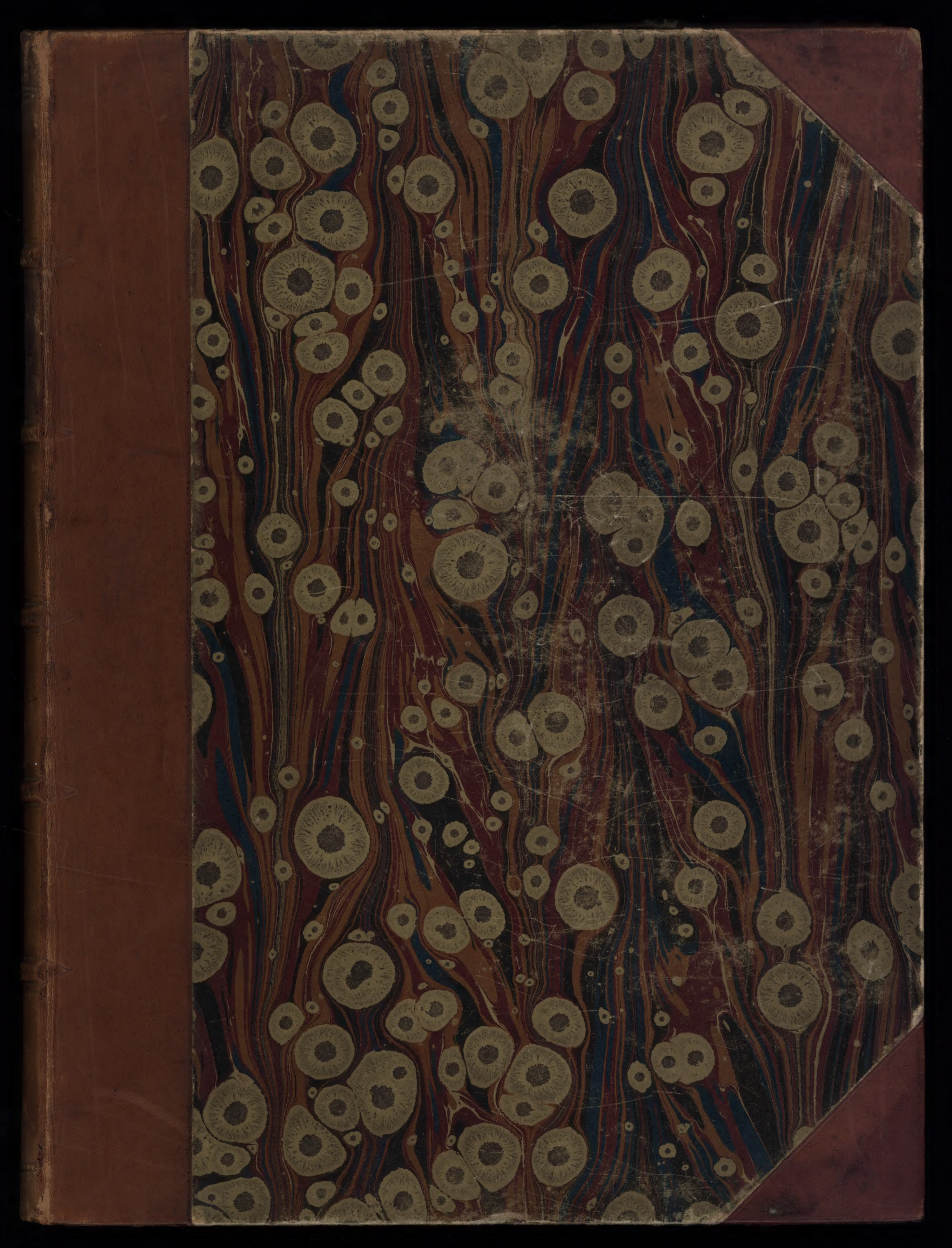
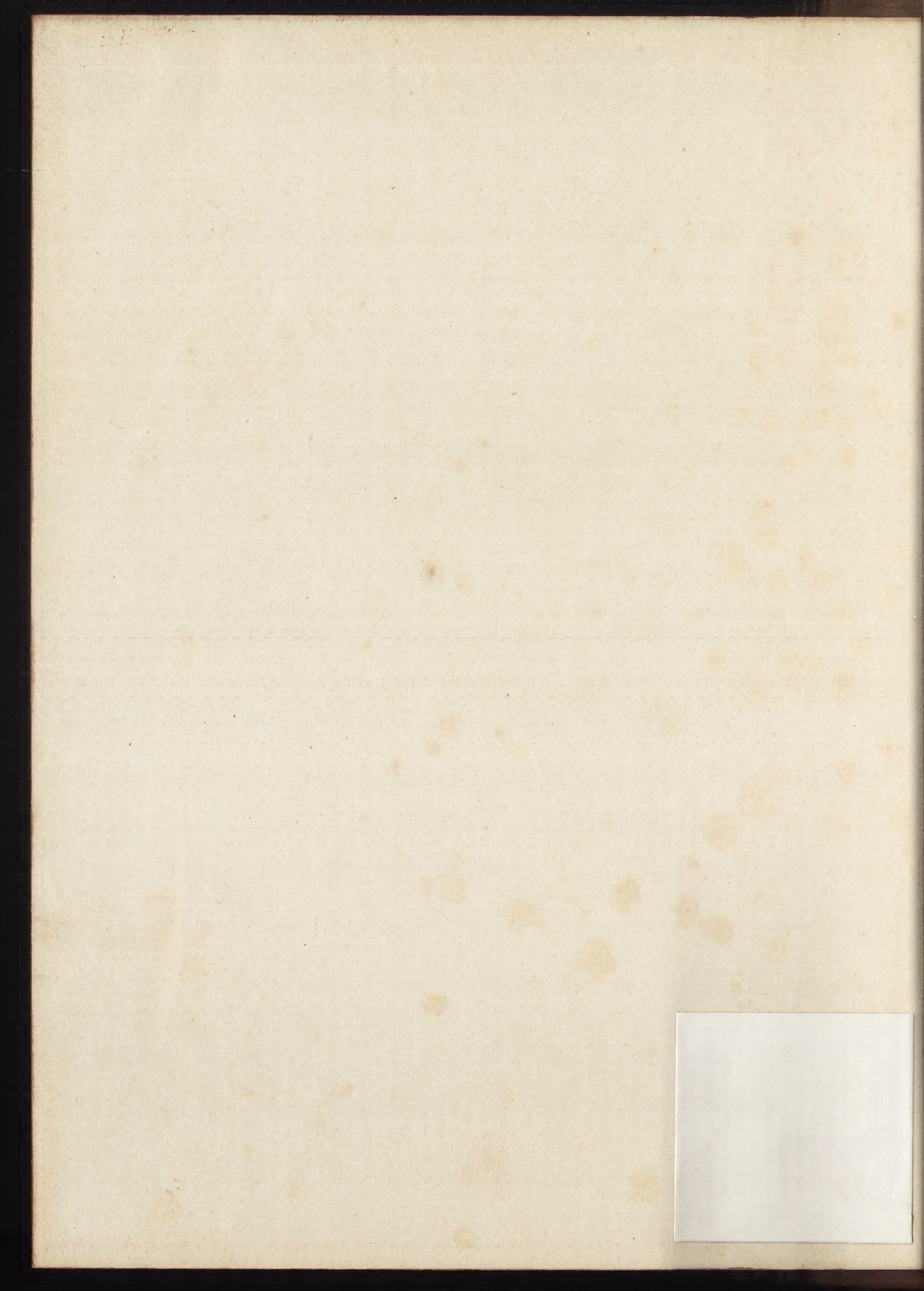




Ex
Libris
Georg
Hulbe



DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

ILLUSTRIERTE MONATSHEFTE

FÜR MODERNE MALEREI
PLASTIK · ARCHITEKTUR
WOHNUNGS-KUNST UND
KÜNSTLERISCHE FRAUEN-
ARBEITEN



DARMSTADT
VERLAGSANSTALT ALEXANDER KOCH



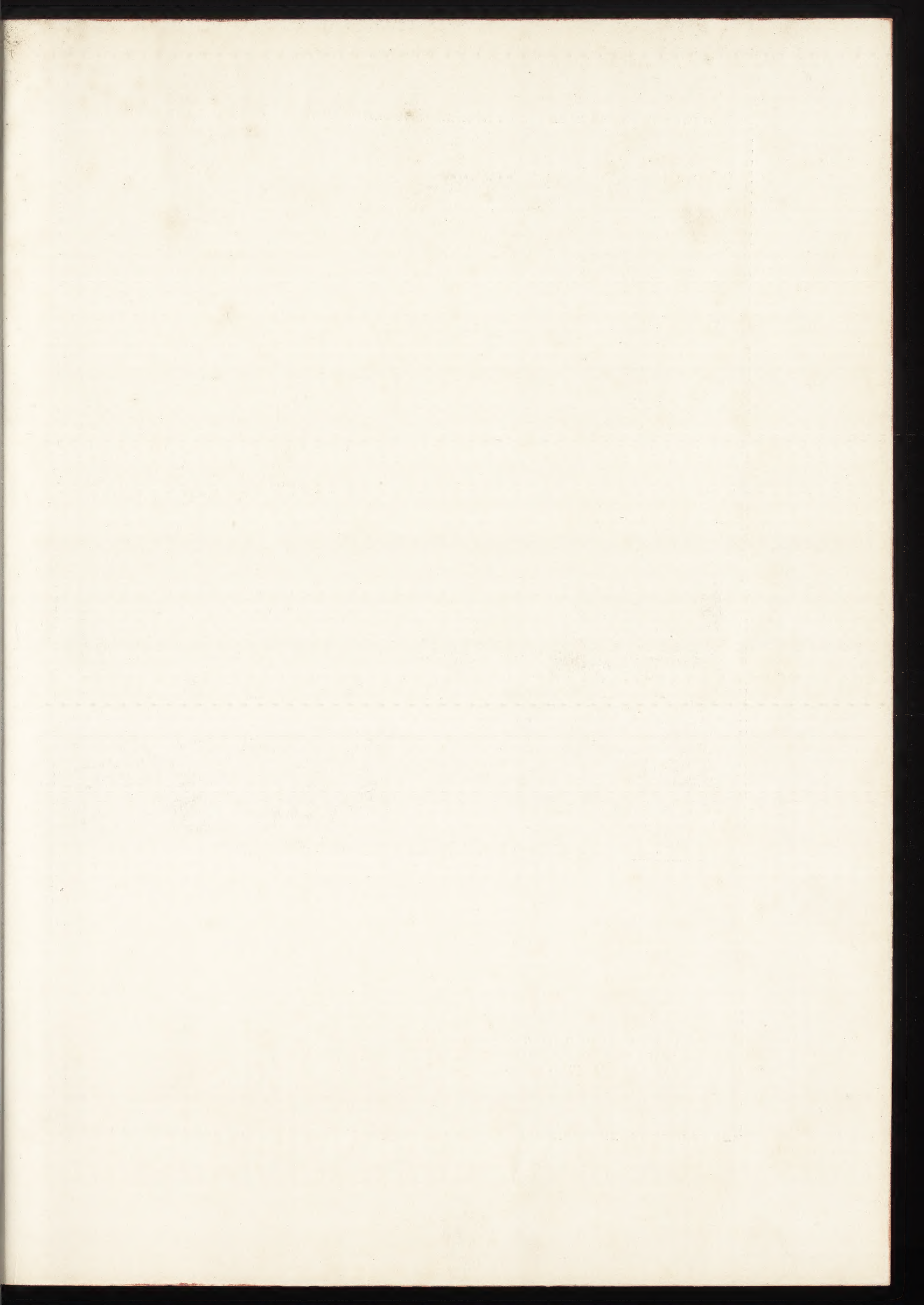
DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

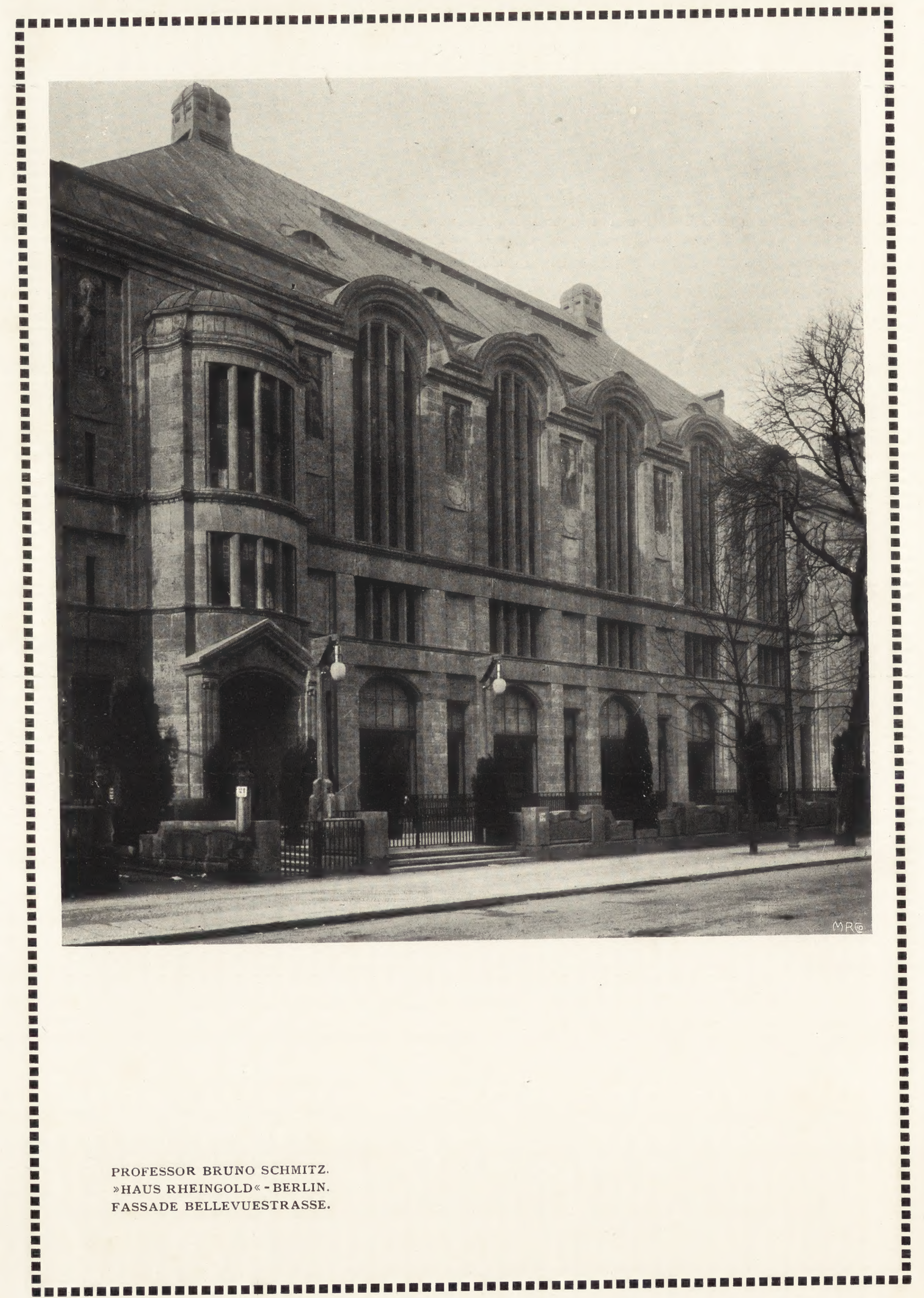
HERAUSGEGEBEN UND REDIGIERT
VON
HOFRAT ALEXANDER KOCH

BAND XX

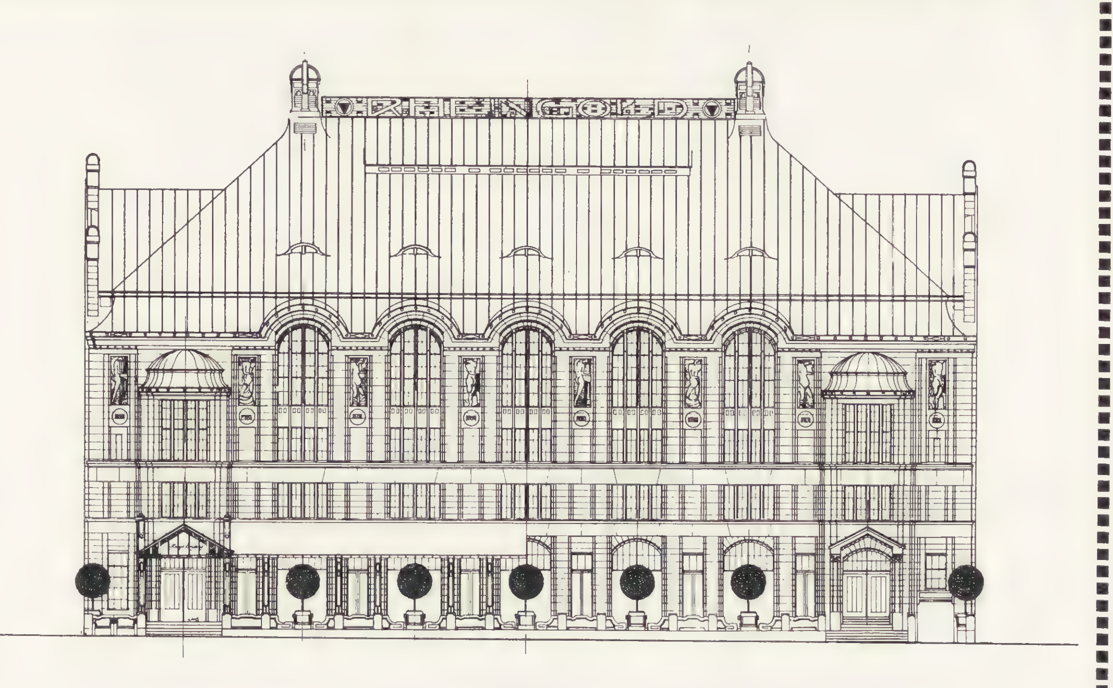
APRIL 1907 – SEPTEMBER 1907.

Druck der J. C. Herbert'schen Hofbuchdruckerei, Darmstadt.





PROFESSOR BRUNO SCHMITZ.
»HAUS RHEINGOLD« - BERLIN.
FASSADE BELLEVUESTRASSE.



HAUS „RHEINGOLD" IN BERLIN

EINE MEISTERSCHÖPFUNG VON BRUNO SCHMITZ.

Wir leben in einer Zeit der Überraschungen und der Ausnahmefälle. Bei aller emsig getriebenen Ordnungs- und Gleichmacherei, durch Schule und Regulative von oben, durch den Fanatismus der Massen von unten, wird das Bedeutende immer wieder von den Außenseitern geleistet. Ein von unserem gesegneten Schuldrill nur bis zur Tertia drangsalierter und vielleicht gerade deshalb so stark und scharfsichtig gebliebener genialer Kaufmann schiebt unseren Kolonialkarren aus dem Sumpf; aus einem Ramschladen geht ein königlicher Kaufmann hervor, der durch einen unserer allerbesten Architekten das schönste Warenhaus der Welt – *Messels* »Wertheimbau« in Berlin – errichten läßt, während die Staatsbauverwaltung einen ebenso genialen Künstler — Otto Schmalz — kaltstellen muß, der doch im Land- und Amtsgericht in der Berliner Neuen Friedrichstraße ein Werk geschaffen, das mit dem Warenhaus Wertheim und der Hochbahnstrecke in der Bülowstraße für die neuzeitliche Entwickelung der Baukunst stets einen Markstein allerersten Ranges bilden wird. Ein Witzblattillustrator wird inzwischen Unterrichtsleiter am Gewerbe-Museum in Berlin — und man hat allen Grund, sich dessen zu freuen —, und Schankwirte, die ein neues System der Bier- und Brödchen-Verabfolgung erfanden, lassen in Berlin durch Deutschlands größten Denkmalbauer einen Palast errichten, der an Pracht und Größe schier neben jenen genannten »Schöpfungs-Bauten« zu nennen ist.

Der »Bierquelle« der Gebr. Aschinger entfließen plötzlich märchenhafte Goldströme für höchste Kunst! Und wenn auch nicht für lediglich ideale Zwecke — Menschen, die ihren Reichtum auch ein-



SCHLUSS-STEIN IM KAISERSAAL. BILDHAUER PROF. FRANZ METZNER.

mal ganz in den Dienst eines höchsten Zieles stellen, scheinen doch nur jenseits des Ozeans zu gedeihen; bei uns soll schließlich doch Geld auch wieder Geld bringen; das ist uns eine viel heiligere Wahrheit als irgend eine der Religion! — Aber mag es doch auch Spekulation sein, eine Spekulation, deren Wagemut nur etwa an Dr. Strousberg gemessen werden kann: vor dem Erreichten, vor einer Zielstrebigkeit, durch welche die Gebr. Aschinger für alle Zeiten als ganz merkwürdige moderne Mäzenaten in der Kunstgeschichte rangieren werden, bleibt doch nur staunende Anerkennung. Und mehr der Überraschungen: die Bierquellenbesitzer planten diesen Palast als eine Weihestätte höherer Geselligkeit, von Kunst verschönt und geleitet, als ein großes Konzert- und Versammlungshaus. Aber die Verkehrsverhältnisse der Baustelle — zwischen Bellevue- und Potsdamer-Straße — bedingten polizeilichen Einspruch gegen Massenanfahrten, und so wird denn der Prachtbau lediglich eine — unerhört reiche Wein-Gastwirtschaft, damit aber unfreiwillig ein Kultursymbol des neuen Berlins, das abends in Üppigkeit nach den Aufregungen des Massen-Gelderwerbes feiern will.

Man darf der Firma Aschinger aber nicht vergessen, daß ihr Ehrgeiz keineswegs in der Prunkkneipe gipfelte; ihrer geschäftlichen Idee fehlte es nicht an höherem Wollen und an einem gewissen, durch die Wahl des Architekten ja genügend gekennzeichneten künstlerischen Spürsinn. Daß nun aber niemand schwerer von der .... Degradierung des Gebäudezweckes als der Künstler — kein geringerer als *Bruno Schmitz* — getroffen worden ist, läßt sich ohne weiteres nachfühlen.

Er tat, was unter solchen Umständen jede starke Künstlerpersönlichkeit tun müßte: er hielt am ursprünglichen Programm, das dem höheren Fluge der Phantasie entsprach, fest und — hoffte. Mag doch eine Weile der bezauberndste Saal Berlins von schwatzenden und teller-

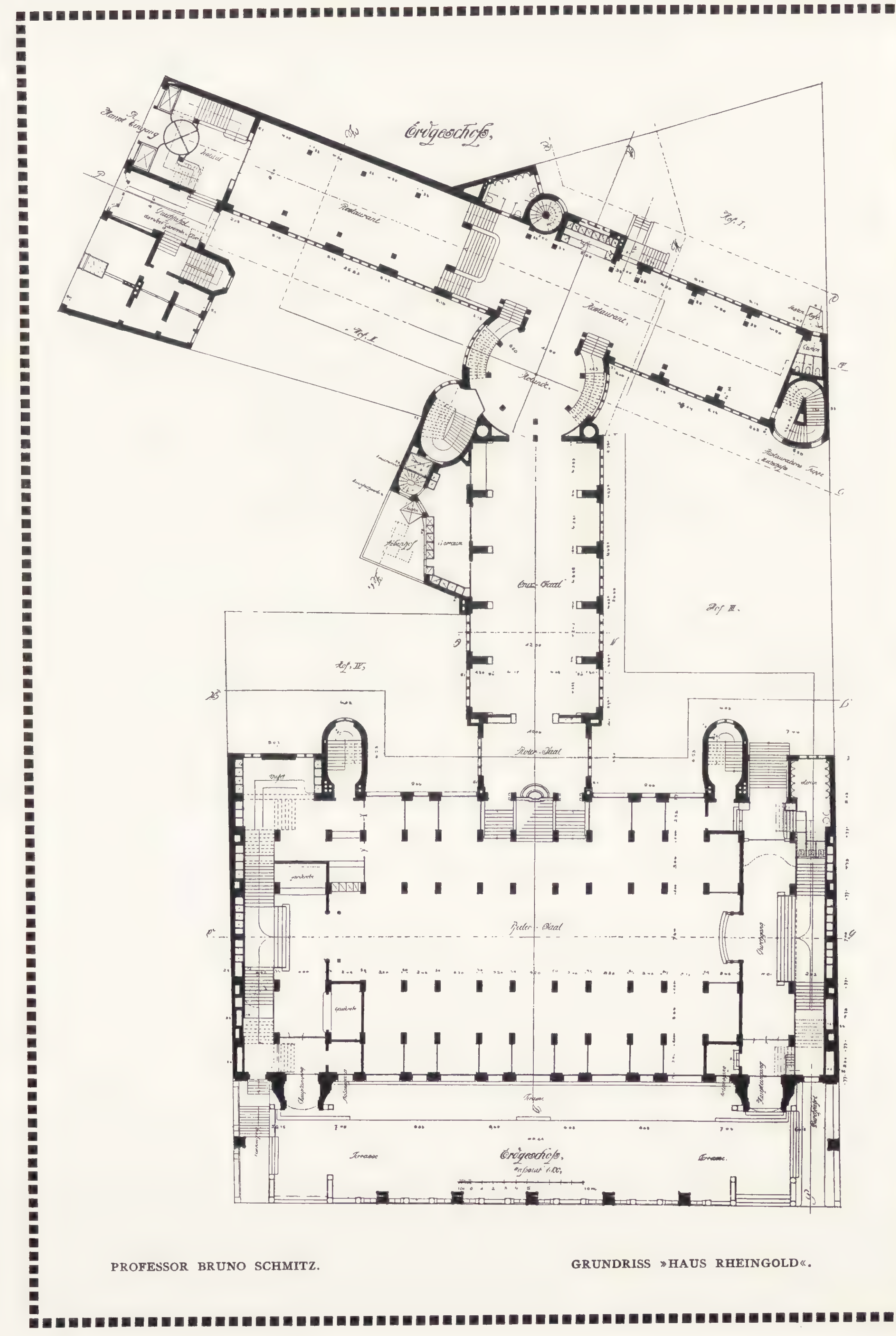


SCHLUSS - STEIN
IM KAISERSAAL.
BILDHAUER PROF.
FRANZ METZNER.

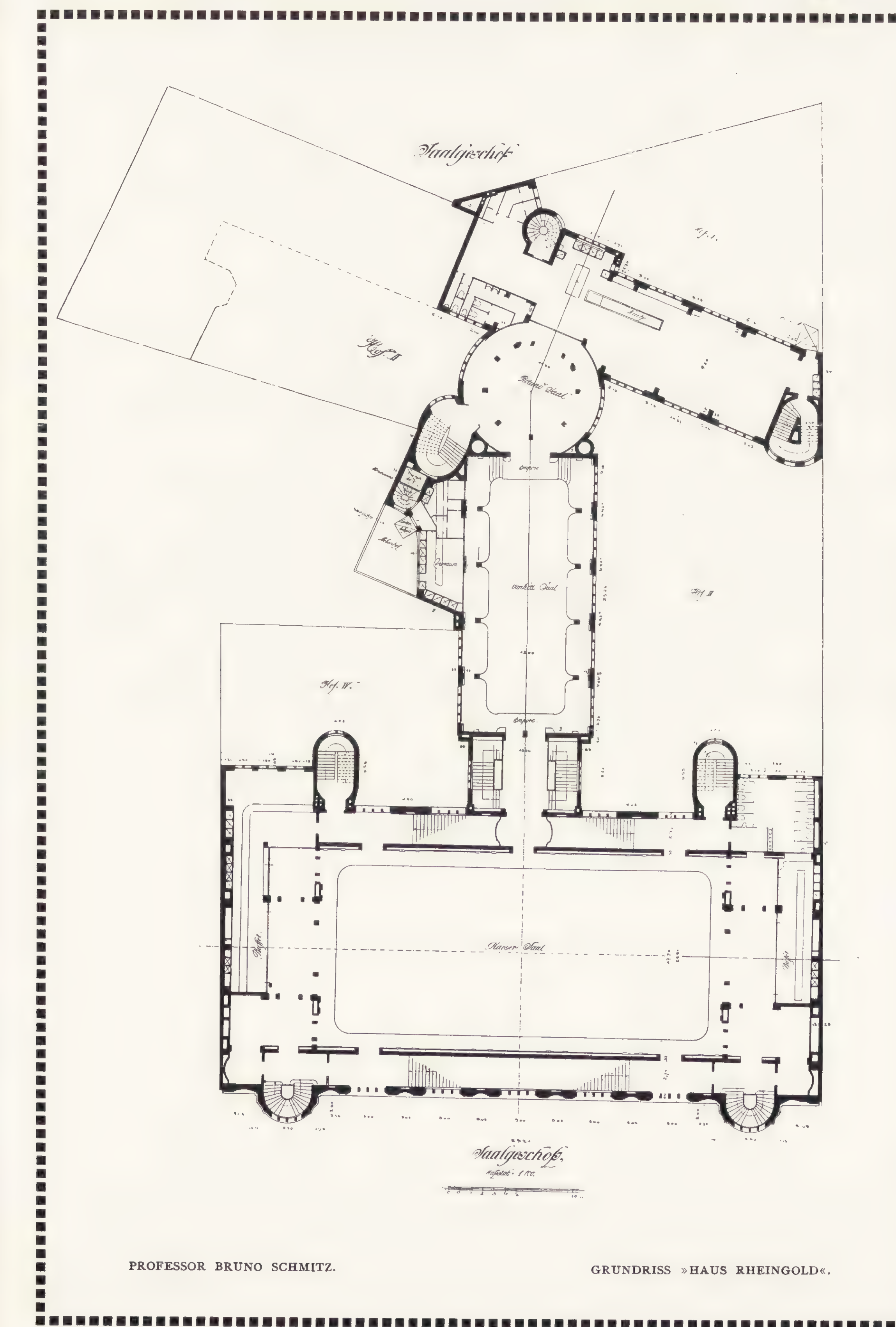
kratzenden Gästen, von eiligen Kellnern, von Geschirrgeklapper und Fußgetrappel durchtost und entweiht sein: solcher Schönheit *muß* ihr Recht werden; und auch wir hoffen darum, daß das Haus doch noch als Konzert- und Versammlungslokal allerersten Ranges wird dienen dürfen. Jedenfalls haben wir unser Urteil hiernach einzustellen; die Geschmacklosigkeit eines goldmosaiken-strotzenden, romanisierend-byzantinisierenden Kaisersaales zur Vertilgung von Münchener Bier und Bockwürsten, wie wir solchen schon einmal in Berlin haben, würde ein Bruno Schmitz nimmermehr mitgemacht haben. Dagegen mußte er allerdings unter der Hetzpeitsche des Kapitals die immer mehr umsichgreifende Geschwindhexerei mitmachen, die ja mehr und mehr noch als ein besonderer Ruhmestitel gilt, statt daß man gutem Ding Weile läßt.

Um so erstaunlicher ist, was *Schmitz* geleistet — liegt doch zwischen Auftrag und Fertigstellung nur ein einziges Jahr! — und um so mehr wäre es geboten, über minder Gelungenes einfach hinwegzugehen; ein Künstler ersten Ranges ist nach seinen besten Leistungen, nicht nach einem gelegentlichen kleinen Mißgriff zu betrachten. Und ein solcher Künstler ist Schmitz. Ist es auch müßig, Rangordnungen festzustellen, so dürfen wir doch auch nicht vergessen, daß Schmitz in alle Zukunft als der alle überragende Begründer einer neuen deutschen Monumentalkunst, ja, moderner Monumentalkunst überhaupt wird gelten müssen, und auch sogar vom Auslande als solcher anerkannt wird. Die hoheitvolle Größe und die stille Wucht seines Pathos ist erst in letzter Zeit von Jüngeren nahezu erreicht, von keinem übertroffen worden.

Merkwürdigerweise hat dieses »Jahrhundertgenie« bisher in Berlin kaum Gelegenheit gehabt, sein Können zu entfalten. Außer dem Geschäftshause Dessauerstraße 2, einer Stiftung für die Papierindustrie, an dem in den einfachsten Formen doch das Monumentalitätsgefühl des Künstlers sich herrlich offenbart und



PROFESSOR BRUNO SCHMITZ. GRUNDRISS »HAUS RHEINGOLD«.



PROFESSOR BRUNO SCHMITZ. GRUNDRISS »HAUS RHEINGOLD«.

SCHLUSS - STEIN IM KAISERSAAL. BILDHAUER PROF. FRANZ METZNER.



namentlich in den Hoffronten zu eigenartigsten bewundernswerten Gestaltungen führte, hat er nur noch ein schmales Geschäftshaus, in der Friedrichstraße 168, errichten können, das ihn allerdings in ganzer Genialität, und diesmal auch als einen Meister zierlicher Grazie zeigt. In der geradezu an Goldschmiedearbeit erinnernden Durcharbeitung und Belebung aller Glieder, in der Originalität und Harmonie des Aufbaues ist diese Hausfront für mich schlechterdings ein unübertreffliches Juwel echt moderner Baukunst.

Nun hat er dem Juwel im Bau des »*Rheingold*«, so nennt die Firma Aschinger ihr Weinrestaurant, eine ganze Krone hinzugefügt. Sie hier beschreiben zu wollen, wäre eine Beckmesserarbeit. Kunst will gesehen — oder gehört — und empfunden sein; die Zergliederung nützt weder dem Kunstwerk, noch kann sie dem Genießenden neue Werte geben. So müssen denn die Abbildungen sprechen; nur wo sie versagen, kann gelegentlich eine Hindeutung den Eindruck verlebendigen; hier und da kann einer Neuerung gegenüber ein Wort eine bessere Einstellung des Beschauers vermitteln.

Denn vergessen wir nicht: das Unverstandene zu tadeln ist gegenüber ganz Großen ein gefährliches Tun. Was die Hanslick und Lindau nach den ersten Bayreuther Nibelungen - Aufführungen schrieben, ist heut nur noch Stoff zu unauslöschlichem Gelächter. Werden die Naseweisen und Allesabschätzer »nicht alle«, namentlich in Berlin nicht, — nun, jeder blamiert sich, so gut er kann, heißts da ebenfalls in Berlin. Wir anderen aber wollen uns hüten, das mitzumachen.

Die Schwierigkeiten der künstlerischen Aufgabe — von den ungemeinen und von dem Architekten *Alfred Lorenz,* dem unermüdlichen praktischen Helfer des Künstlers, durchweg musterhaft gelösten technischen Schwierigkeiten ist hier nicht der Ort zu reden — die künstlerischen Schwierigkeiten also begannen schon mit der unregelmäßigen Form des Grundstückes und der Notwendigkeit, ein altes



SCHLUSS-STEIN IM KAISERSAAL.
BILDHAUER PROF. FRANZ METZNER.

Haus in der Potsdamer-Straße, das nicht mietsfrei zu bekommen war, lediglich zur Hälfte umzubauen. Auch ein Gott hätte aus einem solchen Hause, an dem selbst die abscheulichsten Firmenschilder noch jahrelang zu kreischen ein leider nur zu wohlverbrieftes Recht haben, kein Kunstwerk gestalten können. Schmitz mußte sich begnügen, aus den unteren Frontflächen große Teile herauszuschneiden und in diese, umgeben von grüngeflammten weißen Marmor-Pfeilerbekleidungen, bronzene Einbauten für den Haupteingang und eine sinnreich ästhetisch veranschaulichte Doppelfahrstuhl-Anlage hineinzusetzen, Fremdkörper also, die nur für sich betrachtet werden müssen, um ihre höchst eigenartige und harmonische Schönheit genießen zu können.

Desto freier vermochte Schmitz in der vornehmeren Bellevue-Straße dem Glanzpunkt seiner Schöpfung, dem großen *Festsaale*, auch im Äußeren, durch keine Rücksichten gehemmt, architektonischen Ausdruck zu geben. Keine Weinstube, sondern eine »Weihestätte« großer ernster und echt deutscher Kunst hat ihm hier vorgeschwebt. Und wie er solche Weihestätte verkörpert, wie er unter fast völligem Verzicht auf Kunstformen nur durch einen geradezu hinreißenden Rhythmus der großen Linien zu wirken versteht, das ist durchaus überwältigend. Das Wunderbarste bleibt mir, wie der Künstler mit der bodenständigen Kraft und dem fast herben Ernst römischer oder florentiner Monumentalbauten das leidenschaftliche Aufwärtsdrängen der Gotik zu verbinden verstanden, ohne doch irgendwie an einen dieser Stile sich auch nur anzulehnen. Da ist alles aus einem Guß, alles gefühlt und belebt, nichts erklügelt. Und doch gehörte auch eine ungemeine Gedankenarbeit dazu, die gar nicht zur Erscheinung kommende Schwierigkeit der Aufgabe zu bewältigen, nämlich die Höhe des Saales mit der polizeilich beschränkten Gebäudefronthöhe in Einklang zu bringen. Indem *Schmitz* die ganze Deckenwölbung des Saales in das — übrigens ebenfalls



PROFESSOR BRUNO SCHMITZ. Gesamt-Ansicht der Fassade Bellevuestraße.

ganz eigenartig gestaltete und notwendig zum Gesamteindruck gehörige — kupferne Dach verlegte, gelang es ihm, das Hauptgesims genügend zu drücken. Nur die großen Rundbogenfenster treten segmentförmig über jenes hinaus; aber gerade dieses, vom Zwang gegebene Motiv ward das wirkungsvollste Moment der Fassadengestaltung, — ein geradezu klassisches Beispiel dafür, daß es eben gerade Gegenstand der eigentlichen architektonischen Kunst ist, das Bedingte, das Muß durch Umbildung und Ausgestaltung als ein frei Gewolltes, als eine besondere Schönheit erscheinen zu lassen!

Daß bei der monumentalen Wucht der Verhältnisse einerseits schmückendes Beiwerk nicht zu entbehren war, welches nach oben hin die Massen aufzulösen und zu verlebendigen hätte, andererseits aber irgend eine landläufige Form des Ornamentes hierzu als ein Fremdkörper in dem so ganz neu erfundenen Bauorganismus erschienen wäre, ist eigentlich nur folgerichtig. Schon *Messel* hat Ähnliches bei der Eckhalle des Wertheimbaues empfunden und deshalb eine mehr nur andeutende Skulptur in einer Auffassung gewählt, die an ganz spätrömische und italisch-romanische Formen anklingt. *Bruno Schmitz* beschloß, ganz neue Bahnen zu wandeln; und ein ihm an Kühnheit ähnlicher Bildhauer, *Franz Metzner*, ging unbekümmert um alles Anstoßerregen mit ihm. Die mächtigen Hochrelieftafeln, welche oben zwischen den Fenstern die Flächen beleben, sollten noch einmal alle Wucht und Kraft des Bauwerkes sinnfällig aussprechen. Das tun sie nun in einer Weise, die so von allem bisher üblichen abweicht, daß der schnell absprechende Berliner mit dem Worte »verdreht« zur Stelle ist und daß selbst der Aufnahmefähige zunächst stutzt. Es

ist nicht zu leugnen: es handelt sich um eine Art Experiment; auch ich selbst werde einen gewissen inneren Zwiespalt noch nicht völlig los. Da aber in der Regel der große Künstler mit allen erst wild bekämpften Neuerungen recht behält, so wird es Pflicht, gerade hier länger zu verweilen und einen Weg zum Verständnis seines Wollens zu suchen.

Metzner ist, das wird bei Betrachtung der Innenskulpturen ganz unumstößlich, ein höchst bedeutender und seines eigenen Weges sicherer Künstler. Und er ist vornehmlich dekorativer Künstler, allerdings aber in einem höchsten Sinne. Auch *Michelangelos* Sibyllen sind recht wesentlich dekorativ. Und sie geben entschieden auch den Anknüpfungspunkt für Metzners Schaffen. Er hat einen wunderbaren Blick für Raumfüllung und Linienführung und eine fruchtbarste formale Phantasie; sein Stoff aber — der Rohstoff nur, sozusagen, für seine Phantasie — ist der menschliche Körper, der ihn nicht sowohl als Ausdruck seelischer Regungen, sondern in seiner Lineatur, in seinen dynamischen Erscheinungen interessiert, den er dann also auch ganz nach seinen Absichten ohne Rücksicht auf Naturtreue modelt. Bald wird eine übertriebene Länge ihm zum Ausdruck mystischer Hoheit, bald werden die Knöchel einer knorrigen Hand ihm willkommener Ersatz für eine Quaste, bald werden übertriebene Muskeln eine ganze Ornamentik. So sind denn auch die atlantenartigen Figuren in den genannten Relieffüllungen lediglich Ausdruck strotzender Kraft des Tragens, Gegenstemmens. Nun hätte der aufrechte menschliche Kopf — der, wenn überhaupt etwas Dynamisches, so das freie Ausklingen, das ungebeugte Aufstreben, das Nichtbelastete ausdrückt — jene Idee des Gegenstemmens nicht ohne »Nebentöne« zum Ausdruck gebracht, die Fläche des Reliefs hätte gerade am oberen Rande leere Räume neben dem aufrechten Kopfe gehabt, während just hier der Künstler den Konflikt zwischen Stütze und Last durch das Körperliche, durch Muskelspiel zum Ausdruck bringen wollte; so beugte er also den Kopf ganz in die Horizontale, ließ ihn sozusagen zu einem bloßen herausgestreckten Konsol am Rumpfe werden und erreichte damit denn auch tatsächlich eine ungemeine Wucht des Kräfteausdruckes. Allerdings aber auch, daß man zunächst — geköpfte Menschen zu sehen glaubt, verzerrte Menschen. Das ist Absicht, nicht Stümperei, und so bleibt die Frage, ob uns der Künstler zu seiner Absicht bekehren kann oder nicht. Vergegenwärtigen wir uns zunächst, daß die alte Ornamentik mit Tierleibern genau so willkürlich verfahren ist, von den assyrischen Sphinxen bis zu den zerschlissenen Wappenlöwen der deutschen Renaissance. Bedenken wir ferner, daß auch der menschliche Körper vielfach als bloßes dynamisches Symbol bereits in zahlreichen Karyatiden, Hermen und Atlanten Verwendung gefunden hat und daß auch vor halb menschlichen Fabelwesen die ältere Kunst und bis zu Böcklin nie zurückgeschreckt ist. Das »Erlaubte« in allen diesen Bildungen findet seine Grenze immer wieder erst da, wo der Künstler die Macht verliert, uns in seine Phantasie so hineinzuversetzen, daß wir ihm das von ihm innerlich Geschaute glauben. Dieses Glauben aber nun fällt uns um so schwerer, je fester unsere Anschauungen durch andere uns wertvolle Vorstellungen festgelegt sind. So ist es z. B. bezeichnend, daß die Alten einem Tisch, einer Bank wohl einen Tierfuß als Symbol der Beweglichkeit und des Stehens gaben, nie aber ein menschliches Bein; daß einzelne menschliche Körperteile überhaupt nicht in der ernsthaften Kunst ornamentale oder symbolische Verwendung fanden. Der Gedanke an das — »abgeschnittene Glied« hätte Sympathieregungen ausgelöst, die den künstlerischen



FASSADENRELIEF.
BILDHAUER PROF.
FRANZ METZNER.



FASSADENRELIEF.
BILDHAUER PROF.
FRANZ METZNER.



FASSADENRELIEF.
BILDHAUER PROF.
FRANZ METZNER.



FASSADENRELIEF.
BILDHAUER PROF.
FRANZ METZNER.



FASSADENRELIEF.
BILDHAUER PROF.
FRANZ METZNER.



PROFESSOR BRUNO SCHMITZ. »HAUS RHEINGOLD« PORTAL BELLEVUESTRASSE.



PROFESSOR BRUNO SCHMITZ. »Kaisersaal«.

entgegengewirkt hätten. Und so wird es uns denn allgemein schwer, bei der Darstellung des Menschen das Seelische auszuschalten, den Körper anderen Gesetzen als denen des Lebens untertan zu sehen. Wir fühlen dabei etwas wie: »Der Bauer ist kein Spielzeug, da sei uns Gott davor!«

Diese eindruckzerstörende Nebenwirkung wird aber um so geringer, je weniger persönlich und beseelt und naturwahr uns der menschliche Körper bei solcher Verwendung entgegentritt. Das hat aber *Metzner* auch überall berücksichtigt. Mit vollster Absichtlichkeit bleibt er jedem Naturalismus fern; er hat nur, scheint mir, gelegentlich, z. B. beim Abschlußrelief des sogen. Mahagonisaals das Mißverhältnis zwischen monumentalem Maßstab und »ulkiger« Idee — vielleicht absichtlich in der Lust am »Bluffen« der Menge — nicht wohl vermieden, zuletzt aber im allgemeinen doch einen — recht weiten Schritt vorwärts getan, weiter als unsere Gewöhnung reicht, zumal wir dem Nackten entwöhnten Nordländer nur langsam zur Freude an der bloßen Formenpracht des Körpers gelangen. So ist denn der kühne Vorstoß der beiden Künstler heut überhaupt noch nicht endgültig einzuwerten. Ob er durchdringt, ist zunächst eine Frage der Zeit. Aber ich bin, seit die Wodanfigur im Steinsaal und der Rheingoldbrunnen am Onyxsaal, seit die geheimnisvollen vier Kaiserbilder im Hauptsaal mir zu einer Art künstlerischen Erlebnisses geworden, eigentlich keinen Augenblick mehr im Zweifel, daß hier





PROF. BRUNO SCHMITZ.
»KAISERSAAL«.

»HAUS RHEINGOLD«.









PROF. BRUNO SCHMITZ.
»KAISERSAAL«.
ANSICHT DER GALERIE.







BELEUCHTUNGSKÖRPER
IM KAISERSAAL.



BILDHAUER PROF. FRANZ METZNER.

RELIEF NEBEN DEM SCHLUSS-STEIN DES KAISERSAALS.

eine Bereicherung unserer Kunstausdrucksmittel mindestens angebahnt worden, daß sich die Welt noch sicher mit dieser neuen »Ornamentik« abfinden wird; und deshalb hielt ich's für richtig, ihr hier durch weiteres Eingehen in die Grundfragen etwas den Weg zu ebnen. Möge inzwischen jeder, der bei diesen Figuren »nicht mitkann«, wenigstens durch die Erwägung zum Schweigen bewogen werden, daß so große Künstler gewiß »Verständlicheres« hätten machen können, wenn sie nicht vom höheren Wert ihrer neuen Ideen erfüllt gewesen wären! Denn was *Schmitz* und *Metzner* können, das lehrt auch den Kunstfremdesten mindestens das *Innere* des Gebäudes, dem ich mich nun zuwende.

Der Gesamtbau hat im Grundplan die Form eines etwas nach rechts hin geneigten T auf einem starken Querbalken. Letzterer bildet das den Hauptsaal enthaltende Vorderhaus in der Bellevue-Straße; an der Spitze des linken Armes des T ist der Eingangsbau von der Potsdamer-Straße her; die beiden noch übrigen Flügel liegen zwischen Innenhöfen, deren Oberfläche gegen die Straßen erheblich gesenkt werden mußte, um die polizeilich geforderten Durchfahrten durch die Flügel ohne Störung des Zusammenhanges der Räume zu ermöglichen. Dementsprechend mußten nun auch die Fußbodenhöhen des mittleren und rechten Flügelbaues gegen die der beiden übrigen Bauteile verschoben werden. Aber aus dieser Schwierigkeit sind abermals gerade besonders reizvolle Lösungen hervorgegangen, indem jene Höhenunterschiede durch großartige Innentreppenanlagen ausgeglichen wurden, welche die wundervollsten Durchblicke gestatten, zumal jedem einzelnen Raume ein ganz eigenartiges Gepräge gegeben wurde. Gleichmäßig



BILDHAUER PROF. FRANZ METZNER.

RELIEF NEBEN DEM SCHLUSS-STEIN DES KAISERSAALS.

ihnen allen ist lediglich der ungemeine Zug zum Monumentalen, zu einer feierlichen, ernsteren, nicht protzenden oder spielenden Pracht und die Herbeiführung aller Farbenwirkungen fast lediglich durch das echte Material. Malerei ist nur in ganz geringem Umfange zur Verwendung gekommen. Trotzdem sind, dank dem Reichtum der verwendeten Hölzer, Steine, Bronzen und Beleuchtungskörper, auch die farbigen Wirkungen von stärkstem Eindruck.

Gleich die hinter dem einfacheren Treppenaufgang an der Potsdamer-Straße belegene erste große *Halle* frappiert durch den wundervollen Goldton des verwendeten Birkenholzes, der durch die tiefbraunen Holzintarsia - Bekleidungen der Wände und den stumpf silbernen Deckenton noch gehoben wird. Von größter Eigenart ist hier die architektonische Gestaltung. Die einfachen rundlichen Formen der übergebauten, durch große Glasscheiben abgeschlossenen oberen Galerie zeigen einen Anklang — aber auch nicht mehr — an die Bildungsweise der Biedermeierzeit; aber deren stilles, sozusagen »sachgemäßes« Behagen ist hier zur Größe gesteigert, die doch wieder noch wohnlich wirkt. Dies ist namentlich der Geschlossenheit der Galerie zu danken; diese Art der Anordnung — die Galerie bildet von den Fahrstühlen aus den unmittelbaren Zugang zu den oberen Räumen — muß wieder ganz besonders daraufhin angesehen werden, wie glänzend hier aus dem Zwange des Bedürfnisses ein eigenartigstes Raummotiv entwickelt worden ist. Ebenso muß noch besonders darauf hingewiesen werden, mit welchem ungemeinen Gefühl für Wirkung die prächtigen Reliefschnitzereien an den viereckigen hochstrebenden Stützen der Galerie gerade in bester Sehhöhe angebracht sind.



PROFESSOR
BRUNO SCHMITZ.
MUSCHELSAAL.



PROFESSOR
BRUNO SCHMITZ.
BANKETTSAAL.

Den Abschluß des Saales bildet eine Doppeltreppe aus dunklem Marmor in reichem Glasmosaikrahmen üppigster und doch nicht bunt wirkender Farbenwirkung. Abwärts steigend gelangen wir rechts in eine Rotunde, welche sich in der Grundform in allen Stockwerken wiederholt und das ungleichmäßige Zusammenschneiden der drei Bauteile (im Mittelpunkte des T) in geschicktester Weise künstlerisch verdeckt. Die an die untere Rotunde anschließenden beiden tiefgelegenen Räume sind in Ausprägung ihrer »Kellerlage« mit großen Tonnengewölben überdeckt und von ganz besonderer Phantastik der Durchbildung. Ein Raum, ganz für jene leider aussterbenden sitz- und trunkfesten deutschen Männer, denen der Wein die Zunge löst, die Phantasie beflügelt und das Herz groß macht, ohne sie zuletzt zum Tier zu erniedern! Man könnte von einer Hochschule für geläuterte, begeisternde Kneipkunst sprechen. Denn alle Phantastik bleibt innerlich fest und ernst und groß, alle Pracht mäßig und besonnen und traulich. Gibts hier einmal einen Wein, so echt und gut wie der Raum, so müßte sich hier alles zusammenfinden, was Berlin noch an idealistischen Schwärmern birgt.

Wieder ist es erstaunlich, wie Schmitz hier alte Motive ganz neu umgeschaffen und so zu Eigenstem gemacht hat. Den einen Saal, den sogen. *»Muschelsaal«*, schmückt eine Muschelinkrustation, wie sie ähnlich das späte Barock bei Brunnen- und Bäderanlagen liebte; den anderen in verwandter Gestaltung eine Zusammensetzung von Steinstückchen zu Mustern, die an maurische Flächendekoration anklingen; zwischen die Muster der Wölbflächen sind dann die Glühbirnen der Beleuchtung zu einer Art Sternenhimmel eingeschaltet — ein wenig zu grell vielleicht gegen die dunkel wirkenden Deckenflächen beim ersten Eintritt, doch jedenfalls überallhin ein helles gleichmäßiges Licht verbreitend. Im *»Odinsaal«* wird man auch die erste Freundschaft mit *Franz Metzners* Kunst schließen. Hinter einer guten Flasche und unter dem Eindruck dieses Raumes *muß* dem Unverbildeten die Eindrucksmacht dieser großzügigen Phantasie, dieser mächtigen Liniensprache, dieser verhaltenen Unbändigkeit kommen.

Durch den »Odinsaal« steigen wir hinauf zu dem weiten *»Pfeilersaal«* im Erdgeschoß an der Bellevue-Straße. Die großen, der oberen Säle Lasten aufnehmenden Pfeiler — statt der Kapitelle mit Bronzereliefs geschmückt — und die Wände sind mit eingelegtem Palisander bekleidet. Das schwer wirkende tiefe Braun dieses Holztones wird aber durch die weiten herrlichen Raumverhältnisse und eine verschwenderische Lichtflut von Glühlampenreihen unter der gelbgrau getupften Putzdecke und Kerzenreihen an den Pfeilern selbst zu wohltuender traulicher Wärme aufgehellt. Auch gibt der Ausblick durch weite Glasflügeltüren auf die beiden seitlichen Treppenhäuser in hellem Marmor einen wirksamen Kontrast. Geradezu bezaubernd aber ist der Durchblick in der Mitte der Längsseite auf die anschliessenden Räume. Über dem Treppenlaufe, von dem aus wir den »Pfeilersaal« erreichten, baut sich aus dunklem Marmor ein *Brunnenbecken* als Abschluß des oberen Podestes auf; drei nackte weibliche Gestalten stehen auf dem Brunnenrand und halten auf emporgehobenen Armen das leuchtende Rheingold auf glänzender Schüssel, von der noch das Wasser herabrieselt, als ob der Schatz eben aus der Tiefe gehoben wäre. Witzelt auch der Berliner über »schmelzendes Gefrorenes«, mit dem der Beleuchtungskörper, das »Rheingold«, eine nicht ganz abzuweisende Ähnlichkeit hat, so ist doch der ganze Aufbau von höchstem Reiz und einer fast mystisch wirkenden Hoheit. Der Eindruck wird erhöht durch den Gegensatz zwischen dem dämmerig goldigen Licht, den tief dunklen



PROFESSOR BRUNO SCHMITZ.
BANKETTSAAL. STIRNWAND.



MALER AUGUST UNGER. Glas-Fenster im Roten Saale.

Figuren und dem Scharlach der Sammettapete des kleinen, den Brunnen enthaltenden Vorraumes einerseits und der Lichtfülle des anschließenden, nur durch schmale Pfeiler abgetrennten hellen »*Onyxsaales*« andererseits. Den Namen hat er von der köstlichen gelblichen Sockelbekleidung, die keineswegs aufdringlich wirkt, aber allen Reiz des Materiales, namentlich in dem wundervollen Mittelpfeiler am Saalende mit seinem prachtvollen archaisierenden Maskenkopf zur Geltung kommen läßt. Die Stützen für den oberen Saal gehen als eine Art Scheerwände bis an die Längsseiten und bilden somit jederseits eine Anzahl Kojen. Der obere Teil der Wände sowie die Decke sind in ganz hellgelblichem Steinton gehalten und von *Hermann Feuerhahn* mit vorzüglichen Reliefdarstellungen geschmückt, die gleich den Metznerschen Bildnereien durchaus auf das Dekorative gearbeitet, aber doch nicht ganz so von willkürlichem Spiel mit den Formen der Menschengestalt erfüllt sind. So bilden sie im augenfälligen Reiz ihrer Erfindung eine wirksame Einstellung des Geschmackes der Widerstrebenderen für die extremere Richtung Metzners.

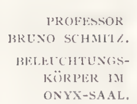
Die anschließende *Rotunde* wirkt wieder durch den starken Gegensatz der Farbe; sie enthält die gewundene Doppeltreppe zum oberen Stockwerk, die in überaus origineller Art von einem schweren, de-



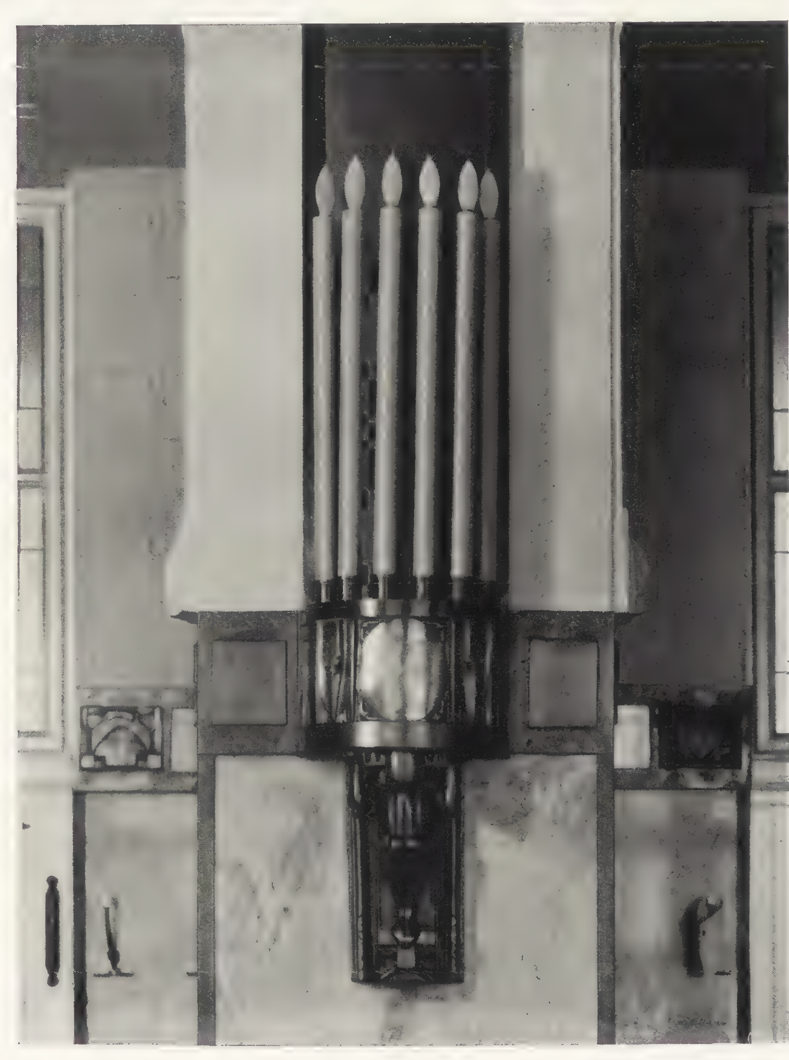
MALER AUGUST UNGER. Glas-Fenster im Roten Saale.

korativ behandelten Lattenwerk aus fast schwarzer Wasser-Eiche eingeschlossen ist. Ehe wir hinansteigen, betreten wir halbrechts den »*Mahagonisaal*«, der in seiner Behandlung des kräftig roten Holzes, das in Wänden und Decke besonders reich reliefiert ist, ganz neue Bahnen einschlägt, und mit *Metznerschen* Caprizzio-Erfindungen besonders reich bedacht ist, allerdings aber auch die weitestgehenden Anforderungen an die Aufnahmefähigkeit des Beschauers stellt, zumal der Riesenmaßstab des in der Idee nicht gerade klaren Doppelreliefs an der hinteren Wand leicht ein Mißverhältnis zwischen Aufwand und Inhalt empfinden läßt, so lange die orgiastische Stimmung, die hier entschieden beabsichtigt ist, nicht vom Betrachtenden hinter funkelnden Gläsern miterlebt wird.

Wenden wir uns jetzt zurück, so haftet der Blick, ehe wir die Treppe ersteigen, noch einmal mit besonderem Entzücken an dem figürlichen Glasmosaikfries von *August Unger,* der den Zugang zum Birkenholzsaal auf dieser Seite umrahmt. Im neuen Stockwerk ist die Rotunde mit den anschließenden Sälen in den oberen Armen des T in Ebenholz ausgestattet, die Decke darüber in silbergrauem, ganz leicht mit Farbe gehöhtem, in Musterung »gekämmtem« Putz gehalten. Auch hier ist das Holzwerk besonders eigenartig gestaltet; der Raum-



PROFESSOR BRUNO SCHMITZ. BELEUCHTUNGS-KÖRPER IM ONYX-SAAL.



eindruck ist ernst, monumental geradezu; aber die Fülle des Lichtes verbreitet auch hier Behagen und Wärme. Eine überaus eigenartige architektonische Formengebung hat namentlich der im linken T-Flügel belegene Saal erhalten; hier ist aus der Unterbringung größerer Lüftungskanäle unter der Decke an beiden Längswänden das originellste Bildungsmotiv für den Aufbau und die Beleuchtung erwachsen.

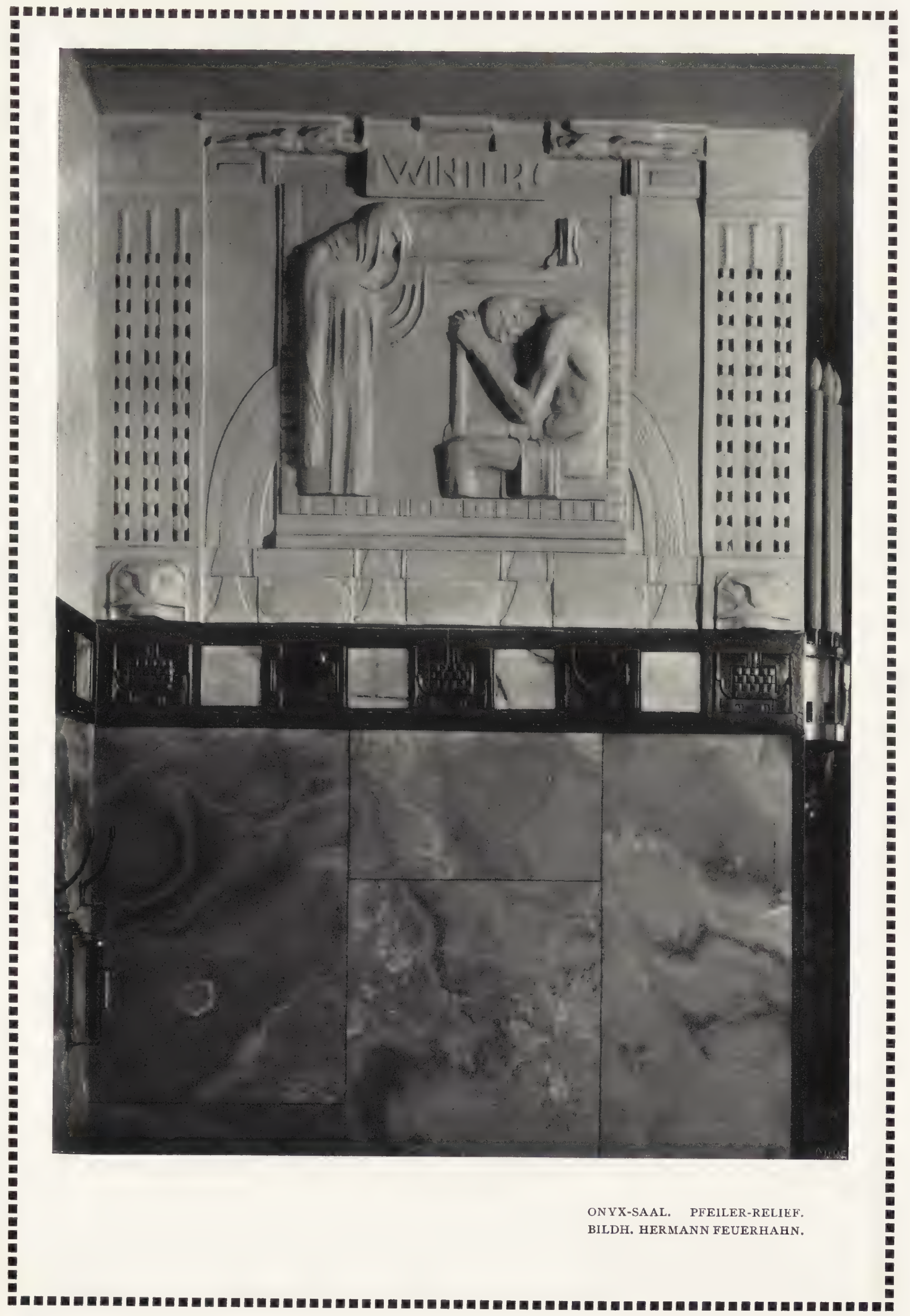
Im großen Mitteltrakt schließt sich an die Rotunde der *»Bankettsaal«*; in überraschendem Gegensatz und doch in zusammenhaltender Empfindung zu jener baut er sich über einem unteren, in schwärzlichem Holzwerk gehaltenen Stockwerk mit Galerieumgang in hohem Tonnengewölbe auf, von den Stichkappen großer Rund-Bogenfenster durchbrochen. Der ganze obere Wandteil ist in hellgelblichem Steinton gehalten, aus dem ganz besonders schöne getriebene Bronzereliefs an den beiden Schmalseiten hervorleuchten. Entsprechend dem mehr an reiches Barock erinnernden üppigen Decken- und Wandornament sind diese ausgezeichneten, Brunhilden-Motive enthaltenden Reliefs von *Feuerhahn* ganz in malerischem Stile gehalten, so daß ihr Reiz nicht erst der Erläuterung bedarf.



PROF.
BRUNO
SCHMITZ.
ONYX-
SAAL.



ONYX-SAAL. PFEILER-RELIEF.
BILDH. HERMANN FEUERHAHN.



ONYX-SAAL. PFEILER-RELIEF.
BILDH. HERMANN FEUERHAHN.



ONYX-SAAL. PFEILER-RELIEF.
BILDH. HERMANN FEUERHAHN.



PFEILER-RELIEF IM ONYX-SAAL.
BILDH. HERMANN FEUERHAHN.



BILDHAUER PROF. FRANZ METZNER. Relief im Mahagoni-Saal.

Von der Galerie des Bankettsaales aus ist als ein zu besonderen kleinen Festlichkeiten bestimmter Raum eine kleine *Rotunde* erreichbar, die als ein besonderes Juwel des ganzen Baues bezeichnet werden muß. In weißem Marmor steigen die mit Köpfen gekrönten Pfeiler in die ganz mystisch wirkende tiefblaue Kuppel — ebenfalls vom Maler *A. Unger* herrührend — hinan; die ganze Formengebung ist von einer Feierlichkeit und einer Größe, die einen unauslöschlichen Eindruck macht. Auf der gegenüberliegenden Seite betritt man vom Planum des Bankettsaales aus einen ungeheuren, durch unzählige schmale Marmorpfeiler geteilten Saal, der in ganz hellen Farben gehalten ist und wesentlich als »Garderoberaum« des darüber belegenen Festsaales dienen soll. Zu letzterem führen in jeder Ecke breite Treppen empor, zunächst in breite Seitengänge, die unterhalb der Saalemporengalerie angeordnet sind.

Und nun der »*Kaisersaal*«! Ein Märchen, ein Traum von Pracht und Schönheit tut sich vor uns auf! Eine fast gleichenlose Verschwendung köstlichster Werkstoffe ist doch so völlig in den Dienst edelster Weihekunst getreten, daß aller Prunk nur als selbstverständlicher Dienst an einer edelsten Aufgabe erscheint. Nicht das Prächtige, sondern das Hoheitsvolle, die geheimnisvolle Weihe eines großen Kunstgedankens bestimmt den



PROF. BRUNO SCHMITZ. MAHAGONI-SAAL.



PFEILER-RELIEF IM GALERIE-SAAL. BILDH. HERMANN FEUERHAHN.

Eindruck, der nicht in Worte zu fassen ist. Was nützt es, von der gelblichen Marmortäfelung der Wände mit den zwischengestellten tiefbraunen Bronzebekleidungen, oder von der goldigen Fläche der Galerie mit ihren entzückenden, als Balluster vorgesetzten kleinen dunklen Bronzefiguren zu sprechen, oder von den grünweißen Pfeilern in den Abschlußnischen, den mystisch aufragenden tiefdunklen Kaiserstandbildern, oder dem Goldmosaik der Orchesternischen mit ihren vier riesigen Wappenadlern oder von dem ganz in Gold getauchten, mit schwarzem Ornament so wirksam gehobenen riesigen flach kassettierten Gewölbe der Decke? Es muß gesehen und empfunden werden, um wirklich ein Höhepunkt des Lebens für den Tiefempfindenden zu bleiben! — Und in diesem Wundersaale, der sich in seiner Eigenart würdig neben den berühmtesten Innenräumen der ganzen Welt behauptet, mußte mir mitten zwischen Beethovens brausende Weihetöne »Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre« . . . ja, auch hier ein Rühmen vom göttlichen Walten des Genies! . . . hier mußte mir ein Menschlein, der von Beutels Gnaden überall »dabei zu sein« das Recht hat, ins Ohr flüstern: »Was ist das nun eigentlich für ein Stil? — Venezianisch?« — »Gott sei Dank, nur *Bruno Schmitz'* Stil!«, fuhr ich ihn an. — Alles, alles nur Bruno Schmitz! Ein Großer auf eigene Faust, der alles »erworben, um es zu besitzen«, alles zum Seinigen gemacht hat, das so echt, so modern, so deutsch ist, daß es uns kein Fremder nachmachen kann. — Und das fühlte das Menschlein nicht einmal! — Doch still! Geht fort von den Gaffern, betretet einsam die weite Halle und laßt ihren Zauber auf Euch wirken. Ein Genius spricht zu Euch. Jubelt, dankt ihm! — — —

Hier sollte und wollte ich aufhören, denn es bedürfte eines Buches, um alles



PFEILER-RELIEF IM GALERIE-SAAL. BILDH. HERMANN FEUERHAHN.

zu würdigen; und den *Eindruck* wenigstens hoffe ich im Gesagten wiedergegeben zu haben. Aber es verdient wenigstens noch besonders bemerkt zu werden, daß dieser Wunderbau gleichzeitig auch ein *Loblied auf das Können unserer Industrie* ist. Wandbekleidungen, Bronzen, herrliche bronzene Türen namentlich, wundervolle Beleuchtungskörper, Marmorarbeiten, Verglasungen, Stühle — nur die Tische sind vorläufig geradezu unwürdige Fabrikware — sind durchweg musterhaft.

HANS SCHLIEPMANN.

AUSFÜHRENDE FIRMEN.

Die Ausführung sämtlicher Malerarbeiten erfolgte durch die Firma Marno Keller in Charlottenburg. Mit Ausnahme der vier Kaiserfiguren im Kaisersaal, der beiden Bronzereliefs im Bankettsaal, und der drei Rheintöchter, die von der Firma G. Knodt in Frankfurt a. M. getrieben, bezw. gegossen sind, wurden alle Bronzearbeiten durch die Firma Schulz & Holdefleiß—Berlin ausgeführt. Letztere Firma stellte neben der Firma Hillerscheidt & Kasbaum—Berlin, Paul Marcus—Berlin, Otto Schultz—Berlin, die übrigen Schlosser- und Eisenarbeiten für Gitter, Fenster etc. her.

Die Drahtputzarbeiten und Stuckarbeiten gelangten durch die Firma Krüger & Lauermann —Berlin, Caspary—Berlin, Friedr. Aug. Krauß —Berlin zur Ausführung.

Die Steinmetzarbeiten und Bildhauerarbeiten wurden durch die Firma Kaisersteinbruch Aktiengesellschaft für die Fassade in der Bellevuestraße und durch die Firma Gebr. Zeidler—Berlin für den Steinsaal und die übrigen sonstigen Werksteinarbeiten ausgeführt.

Die Heizungs- und Lüftungsanlagen sind von der Firma David Grove—Berlin ausgeführt. Die Ausführung der Lasten- und Personenaufzüge sind der Firma Hans von Adelson, Abteilung für Otisaufzuganlagen —Berlin und Carl Flohr—Berlin übertragen. Wand- und Fliesenbeläge sind von N. Rosenfeld & Co.—Berlin geliefert worden.

Sämtliche Beleuchtungskörper im ganzen Hause hat die Firma H. Frost & Söhne—Berlin in Auftrag erhalten und zur größten Zufriedenheit ausgeführt.

Die Ausstattung der einzelnen Säle war wie folgt verteilt: Die Deckeninkrustationen im Muschelsaal führte die Firma C. Ule—München



HOLZ-RELIEF IM MAHAGONI-SAAL. BILDH. PROF. FR. METZNER.

aus, die Deckeninkrustationen im Steinsaal sowie die Marmormosaikarbeiten der Fußböden beider Säle stellte Johann Odorico—Berlin, her.

Die Kunsttischlerarbeiten im Galeriesaal sind von der Firma Otto Salzmann & Sohn—Berlin, im Mahagonisaal von W. Kümmel—Berlin, in den Rotunden und Roten Saal von J. C. Pfaff—Berlin, im Ebenholzsaal von Georg Kuhnert—Berlin, im Bankettsaal und Pfeilersaal von Kimbel & Friederichsen—Berlin zur Ausführung gekommen.

Die Onyxverkleidungen im Onyxsaal lieferte die Firma Rheinische Marmor-, Granit- und Hartsteinwerke, Harzheim, Hagen & Jacoby jr.—Düsseldorf-Rath, ferner auch sämtliche Treppen- und Podestbeläge, die Marmorarbeiten im Muschelsaal lieferte die Aktiengesellschaft für Marmorindustrie Kiefer—Berlin, die Marmorarbeiten im Garderoben-Vestibül die Deutsche Steinindustrie—Berlin, die Marmorarbeiten im Kaisersaal die Firma Opderbecke & Neese—Düsseldorf, die Marmorarbeiten im Bankettsaal J. C. W. Haehmel—Ober-Peilau bei Gnadenfrei.

Mit der Ausführung sonstiger Tischlerarbeiten war die Firma Spinn & Mencke—Berlin und H. Feldmann—Berlin beauftragt. Die Fensterdekorationen und Linoleumbeläge sind von der Firma Rud. Hertzog—Berlin und die Polsterarbeiten von der Firma W. Bernau—Berlin zur Ausführung gekommen.

Die Kunstverglasungen sind zum größeren Teil von der Firma A. Wichmann—Berlin und zum anderen Teil durch die Firma Schulze & Jost hergestellt werden. D. R.



HOLZ-RELIEF IM MAHAGONI-SAAL. BILDH. PROF. FR. METZNER.

ZUM 75. GEBURTSTAG F. FLINZERS. Am 4. April feiert der als Künstler und Pädagoge hochgeachtete Professor und Städtische Zeicheninspektor Fedor Flinzer in Leipzig seinen 75. Geburtstag.

Das Spezialgebiet der Kunst, auf dem Flinzer sich am liebsten und mit dem meisten Erfolge bewegt hat, ist die Illustration, und zwar vornehmlich die Illustration für das Kind. Sein ganzes Leben war dem Kinde gewidmet. Es scheint, als habe die Vorsehung ihn nur deshalb mit einem so urwüchsigen Humor und einer so feinen Naturbeobachtung ausgestattet, um das Kind erfreuen und belehren zu können. Inhalt, Form und Technik seiner Werke sind dem Verständnis des Kindes völlig angepaßt, und mit Recht hat einmal der »Kunstwart« behauptet, Flinzers Bilderbuchblätter seien Jahrzehnte hindurch — nach Spekters Tode und Richters langsamer Erblindung — schlechthin das Beste gewesen, was auf dem Gebiete überhaupt vorhanden war. Schier endlos ist die Reihe der Flinzerschen Bilderbücher. Am besten gelingt dem Künstler die seelenvolle Darstellung von Tieren. Er zeichnet sie mit nur wenigen, aber sicheren, wohlüberlegten und feinempfundenen Federstrichen hin und weiß sie durch geschickt hinzugefügte Kleinigkeiten, die meist humoristisch wirken, immer aufs neue so anziehend zu machen, daß nicht nur Kinder, sondern auch Erwachsene ihre helle Freude daran haben.

Mit der Jugend unlöslich verbunden ist Flinzer auch als Pädagoge. Noch heute wirkt

er als Zeichenlehrer am Leipziger Realgymnasium, und Hunderte von Schülern, auch der Verfasser dieser Zeilen, erinnern sich noch gern der Stunden, die sie bei ihm im Zeichensaale zubrachten. Daß Flinzer es wie nur irgend einer versteht, zur Beobachtung und zum Selbstschaffen anzuregen und Liebe und Verständnis für das Schöne in Kunst und Natur zu erwecken, muß mit Rücksicht auf die scharfen Angriffe, welchen er in neuerer Zeit als Pädagoge ausgesetzt war, besonders betont werden. Solange er selbst seine Unterrichtsmethode handhabt, merkt man nichts von den Mängeln, die ihr nach Ansicht mancher neueren Zeichenpädagogen anhaften sollen. Für Flinzer ist der Zeichenunterricht ein wichtiges Mittel in erster Linie zur Schulung des Verstandes, erst in zweiter Linie des ästhetischen Gefühles. Der Schüler soll mit vollem Bewußtsein, nicht nur gefühlsmäßig, arbeiten lernen. Das vielumstrittene Schlagwort »bewußtes Sehen« wurde von Flinzer geprägt. Folgerichtig geht er beim Unterrichte auf die allereinfachsten Aufgaben zurück. Er verlangt an allgemein bildenden Schulen nach Möglichkeit Massenunterricht, d. h. eine möglichst gleichzeitige, gemeinsame Belehrung der ganzen Klasse, wobei die Schüler veranlaßt werden, ihre Aufmerksamkeit jeweils ein und derselben Sache zu widmen wie etwa beim Aktzeichnen in der Kunstakademie, wo sämtliche Schüler ein und dasselbe Modell benutzen und auf die Belehrungen acht geben, die der Professor während der Korrektur laut erteilt. Flinzer fordert von Anfang an größtmögliche Sorgfalt beim Zeichnen und die Ausschaltung der eigenhändigen Korrektur des Lehrers. Flinzer hat als einer der ersten der Kopiermethode den Garaus gemacht und dem Zeichenunterrichte eine sichere Grundlage gegeben. Seine Artikel in »Troschels Monatsblätter« 1866 und sein »Lehrbuch des Zeichenunterrichts an deutschen Schulen«, 1876, sind epochemachend gewesen. O. SCHEFFERS-DESSAU.

HEBUNG DER STUDENTENKUNST.

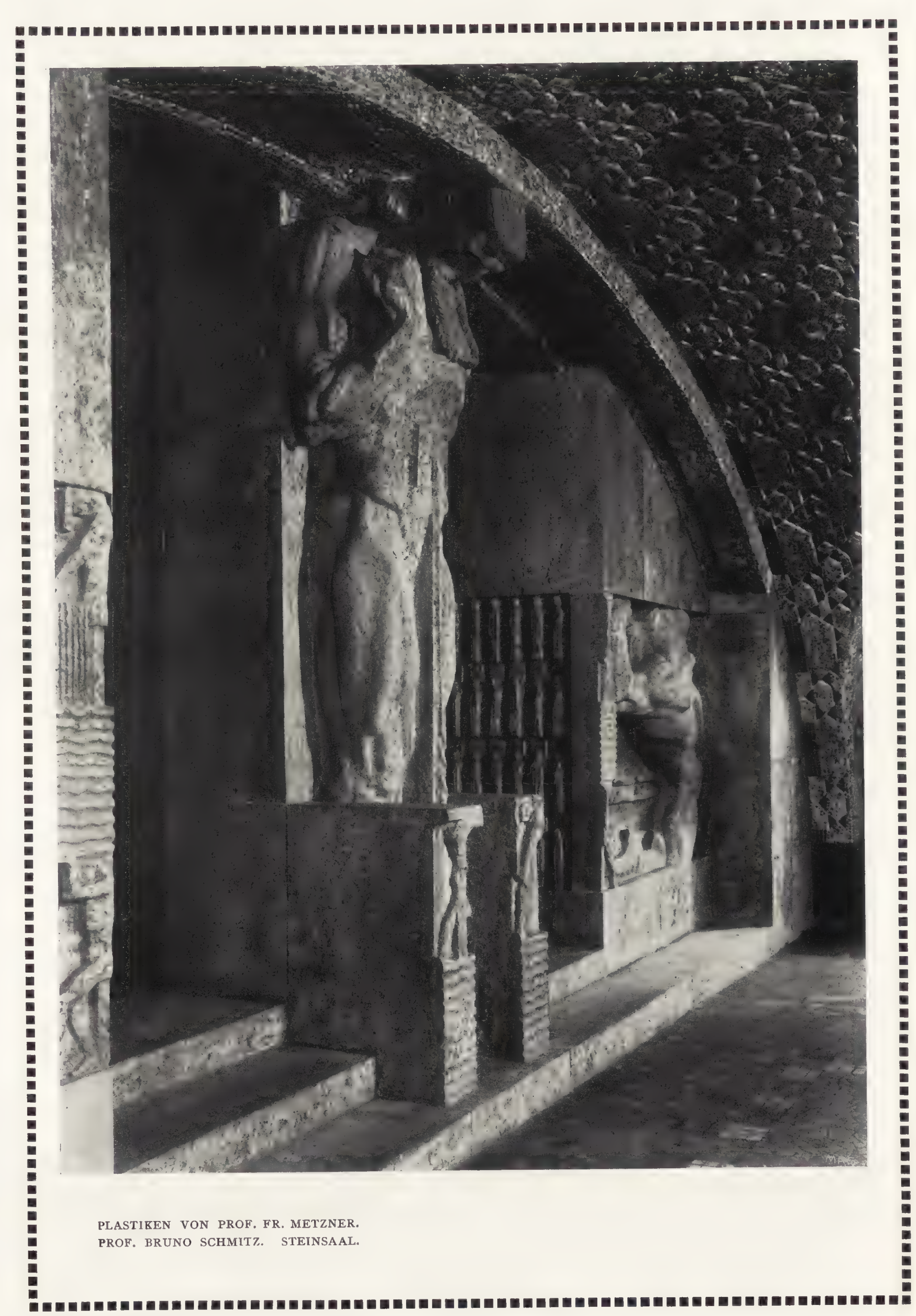
Im Königl. Landes-Gewerbemuseum in Stuttgart fand kürzlich eine Sitzung statt, an welcher nicht nur der Rektor bezw. Prorektor der Landes-Universität Tübingen und der Technischen Hochschule Stuttgart nebst mehreren Dekanen, sondern auch Vertreter aller studentischen Korporationen der beiden genannten Hochschulen und verschiedene bekannte Künstler teilnahmen. Die interessanten mehrstündigen Verhandlungen hatten ein wichtiges Resultat: Es wurde übereinstimmend der Überzeugung Ausdruck gegeben, daß die unsere Studenten heute umgebende Kunst durchaus reformbedürftig sei, und daß die Aktion, welche das Landes-Gewerbemuseum in Stuttgart im großen Stile einzuleiten plant, der allgemeinen Unterstützung sicher sein kann. Nachdem nun das Projekt sowohl von künstlerischer als auch von studentischer Seite lebhaften Anklang gefunden, hat sich die genannte Anstalt, unterstützt von den beiden erwähnten Rektoraten, an sämtliche deutschen Hochschulen auch außerhalb des deutschen Reiches gewendet und ist eben damit beschäftigt, einen großen Ehren-Ausschuß zu bilden, um das Unternehmen auf eine möglichst breite Basis zu stellen.

Durch Veranstaltung eines Preis-Ausschreibens, welches voraussichtlich besser dotiert sein wird, als es je ein kunstgewerbliches Preis-Ausschreiben war, und durch eine, damit zusammenhängende, groß angelegte Ausstellung in den Räumen des Stuttgarter Landes-Gewerbemuseums event. auch in zwei anderen Hochschulstädten, soll das Ziel erreicht werden. Die Ausschreibungen bezw. Wettbewerb-Bedingungen werden in der nächsten Zeit von Stuttgart aus allgemein zur Versendung gelangen und jedem deutschen Künstler und Kunstgewerbetreibenden, der sich diesbezüglich nach Stuttgart wendet, sofort kostenlos zur Verfügung gestellt werden.

Jeden deutschen Künstler und Kunstgewerbetreibenden nämlich berührt diese Angelegenheit, so exklusiv sie auch im ersten Augenblicke zu sein scheint. Offenbar nur der Umstand, daß mit Ausnahme der Architekten die meisten anderen Künstler mit den akademischen Kreisen bisher so wenig persönliche Fühlung genommen haben, ist schuld daran, daß man sich ein Gebiet entgehen ließ, auf dem nicht nur manche Lorbeeren zu pflücken sind, sondern das namentlich für die kunstgewerbliche Produktion auch nicht zu unterschätzende materielle Vorteile in sich schließt. Unsere Kunstgewerbetreibenden mögen ja nicht denken, daß die viel verbreitete Anschauung, der Student wäre ein schlechter Zahler, richtig sei. Man braucht nur die Kataloge der Spezialfirmen von soge-



PROF. BRUNO SCHMITZ. EBEN-HOLZ-SAAL.



PLASTIKEN VON PROF. FR. METZNER.
PROF. BRUNO SCHMITZ. STEINSAAL.



PROF. BRUNO SCHMITZ. STEIN-SAAL.

PROFESSOR BRUNO SCHMITZ. STEINSAAL. STIRNWAND.



BILDHAUER PROF. FRANZ METZNER. STEINSAAL. RELIEF DER STIRNWAND.



BILDHAUER PROF. FRANZ METZNER.
STEINSAAL. RELIEF DER STIRNWAND.



STEINSAAL. GEWÖLBE-PFEILER.
BILDH. PROF. FRANZ METZNER.



STEINSAAL. GEWÖLBE-PFEILER.
BILDHAUER PROF. FR. METZNER.



STEINSAAL. GEWÖLBE-PFEILER.
BILDHAUER PROF. FR. METZNER.



PROF. BRUNO SCHMITZ. Steinsaal.

nannten Studenten-Utensilien in die Hand zu nehmen, um aus denselben zu entnehmen, daß alle die Hunderte von Sachen, die zum Schmuck und zur Ausstattung der Studenten-Kneipen und anderer studentischer Versammlungs-Lokalitäten, aber auch als gegenseitige Geschenke und Widmungsartikel verwendet werden, sehr hoch im Preise stehen.

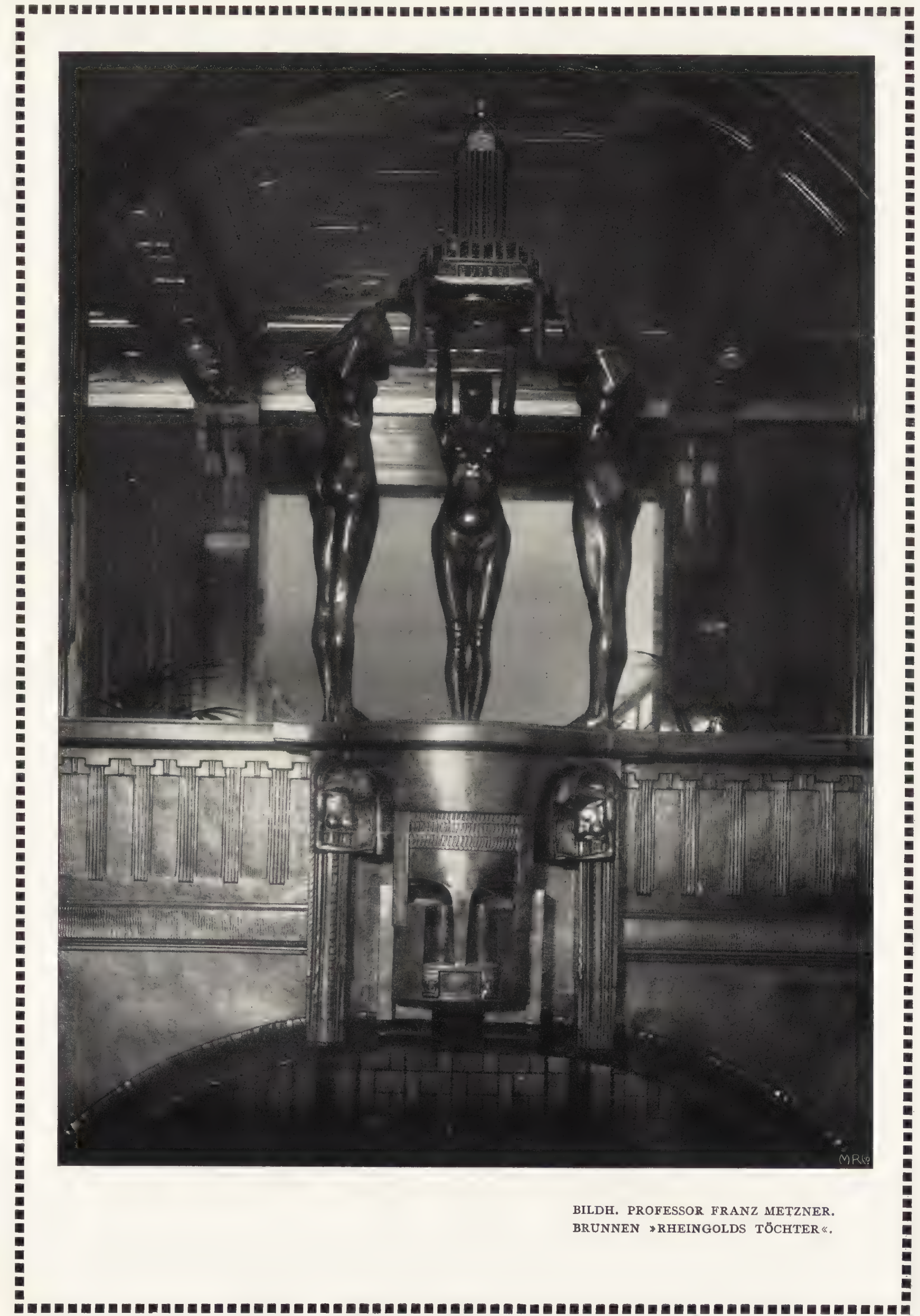
Den Katalogen ist aber auch zu entnehmen, wie verhältnismäßig leicht die Konkurrenz mit Gegenständen ist, die vom Geschmacks-Standpunkte meist so ungeheuer viel zu wünschen übrig lassen. Sehen wir uns doch nur einmal die Trinkgefäße an! Jeder Keramiker, jeder Glasmaler, jeder Zinngießer, jeder Goldschmied, der in das Wesen der modernen Stilbewegung auch nur einigermaßen eingedrungen ist, wird nicht in Verlegenheit sein, ungleich Besseres an die Stelle zu setzen. Der Tischlermeister wird auch gewiß nicht sonderlich erbaut sein von den verschiedenen Zigarrenschränkchen oder Präsidiumsstühlen, die »nach Muster F« in zahllosen Exemplaren verfertigt und recht äußerlich mit dem Zirkel oder Wappen irgend eines Studentenvereines »dekoriert« werden; nichts leichter als hier Gelungeneres zu schaffen. Wie viel Gutes wäre da für die Kunststickerin, für den Elfenbeinschnitzer, für den graphischen Künstler, für den Buchbinder zu leisten!

Hoffentlich werden sich alle unsere bewährten Kunstgewerbler, aber auch viele talentierte junge Kräfte in allen deutschen Landen, auch jenseits der reichsdeutschen Grenzen, recht ausgiebig an diesem eigenartigen Unternehmen beteiligen. Im Interesse unseres heimischen Kunstgewerbes liegt es jedenfalls, daß sich die von Stuttgart aus eingeleitete Aktion nicht nur auf die einzelnen Hochschulstädte, von denen manche ein noch wenig entwickeltes künstlerisches Leben aufweisen, beschränken würde, sondern sich allüberall gute Kräfte dafür gewinnen ließen. Für unsere studentischen Kreise, ob es sich nun um Aktive oder »Alte Herren« handelt, wird es ein sehr Leichtes sein, selbst in den entlegensten deutschen Gauen etwa einem Elfenbeinschnitzer oder einem Glasmaler mit ihrem Rate beizustehen, damit Jeder Gelegenheit habe, sich an dem Wettbewerb und an der Ausstellung, die, als erstmaliges Unternehmen dieser Art, eine große Anziehungskraft auf die verschiedensten Kreise ausüben dürfte, zu beteiligen.

Jedenfalls wollen wir alle unsere Leser schon jetzt auf das Stuttgarter Unternehmen aufmerksam zu machen nicht unterlassen. P.



STEINSAAL. PFEILER
DER EINGANGSWAND.



BILDH. PROFESSOR FRANZ METZNER.
BRUNNEN »RHEINGOLDS TÖCHTER«.



BILDHAUER HERMANN FEUERHAHN.
HOLZ-PANNEAU IM PFEILER-SAAL.



BILDHAUER HERMANN FEUERHAHN.
HOLZ-PANNEAU IM PFEILER-SAAL.



BILDHAUER HERMANN FEUERHAHN. HOLZ-PANNEAU IM PFEILER-SAAL.





OLAF LANGE—DACHAU
FARBIGE RADIERUNG „SALAMMBÔ“.



JULIUS DIEZ—MÜNCHEN. Zeichnung »Fortuna«.

I. GRAPHISCHE AUSSTELLUNG DES DEUTSCHEN KÜNSTLERBUNDES IM DEUTSCHEN BUCHGEWERBE-MUSEUM LEIPZIG.

9. FEBRUAR BIS 21. APRIL 1907.

Bei der Ersten Graphischen Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes im Deutschen Buchgewerbemuseum zu Leipzig bedeutet, wie schon die Bezeichnung der Ausstellung sagt, das Buchgewerbemuseum mehr als das Lokal. Denn nur in Verbindung mit einem Institut, das wie das Museum des Deutschen Buchgewerbevereins darauf angelegt ist, größere Ausstellungen zu veranstalten, und das für solche Zwecke beträchtliche Mittel aufzuwenden hat, konnte diese umfassende Übersicht über die moderne deutsche Graphik gegeben werden. Man weiß ja, wie stiefmütterlich sonst die Graphik auf unseren Kunstausstellungen behandelt wird. Bei den geringen Verkaufsgebühren, die sie abwerfen, sind graphische Ausstellungen wenig einträglich. Von den Künstlerverbänden allein wird man daher ihre öftere Veranstaltung, besonders in größerem Umfange, nicht gut verlangen dürfen. So ist es Sache der in Frage kommenden Museen, hier einzugreifen, die ideale Forderung einzulösen, die sonst unerfüllt bliebe. Das Deutsche Buchgewerbemuseum aber fühlt sich hierzu in erster Linie berufen, nicht so sehr in Rücksicht auf Kunst und Künstler als vielmehr in Rücksicht auf das Gewerbe, dem seine Arbeit gewidmet ist. Denn die Graphik ist diejenige Stelle, an der das Buchgewerbe mit der freien Kunst zusammenhängt, jenem großen Reservoir, aus dem alles das gespeist wird, was wir angewandte Kunst nennen. Die Veranstaltung einer großen graphischen Ausstellung, bei der die Verbindung zwischen



LUDWIG VON HOFMANN. Lithographie »Tänze«. Insel-Verlag.

Publikum und Künstler so bequem wie möglich zu geben war (was vor allem den Wegfall von Eintrittsgeld bedeutet), die Veranstaltung einer solchen Ausstellung also erschien dem Museum als eine lockende Aufgabe. Es lag nahe, sich hierbei die unberechenbaren Vorteile nutzbar zu machen, die eine so bedeutende Organisation bietet, wie sie der Deutsche Künstlerbund darstellt. Und diese Vorteile, als da sind eine Jury, gebildet aus hervorragenden Künstlern, der Villa-Romana-Preis und all die Imponderabilien, haben das Museum für die Opfer, die es an Geld und Mühe auf die Ausstellung verwandt hat, reichlich entschädigt. Künstlerbund sowohl wie Buchgewerbemuseum können mit Befriedigung auf diese gemeinsame Veranstaltung blicken, die in gewisser Weise ein Novum darstellt und allenthalben Beifall findet.

Die Ausstellung umfaßt rund 800 Arbeiten von etwa 160 Künstlern. Macht für den Einzelnen im Durchschnitt fünf. Da nun aber mehrere Künstler mit weniger Werken auftraten, ergab sich die Möglichkeit, besonders interessante und neue Erscheinungen mit einer stattlichen Anzahl von Arbeiten zur Geltung zu bringen und so eine umfassendere Vorstellung von ihrem Wesen und Wollen zu geben, als es bei den zwei bis drei Blatt der üblichen Vertretung möglich ist. Das ist ein nicht zu unterschätzender Vorzug der Ausstellung. Die Anordnung der Arbeiten in den völlig neu hergerichteten Ausstellungssälen ist nach Kunstzentren getroffen worden. Zu dieser Bequemlichkeit tritt noch die, daß jedes Werk mit einem Zettel versehen ist, der außer Künstlernamen und sonst erforderlichen Bemerkungen auch den Preis angibt. Ein kurzer Führer,



GUSTAV KLIMT WIEN. ZEICHNUNG.

Nach einem Lichtdruck, Verlag Julius Zeitler.

der für 20 Pfg. abgegeben wird, dient zur Orientierung. Dem stark hervortretenden Bedürfnis nach Erläuterung der Ausstellung sucht die Museumsleitung durch Führungen und Vorträge zu genügen.

Bevor wir nun unseren Gang durch die Ausstellung antreten, seien hier einige allgemeine Überlegungen gegeben. Es wird bei unserer Wanderung viel von Farbe die Rede sein. Und zweifellos ist der Zug nach Farbe das am stärksten hervortretende Merkmal neuerer deutscher Graphik. Soll man nun daraus, entsprechend einer weit verbreiteten Auffassung von der Farbe, auf naturalistische Absichten in der Graphik schließen? Doch wohl nicht. Denn die Farbe ist an sich in nichts naturalistischer als die Form, kann ebenso wie diese Träger des Stilprinzips sein, ist das ja, was die Graphik betrifft, z. B. Hand in Hand mit der Form in ausgezeichneter Weise in der japanischen Kunst gewesen. Und wer wollte angesichts der breit hingesetzten Farbflächen, wie sie die Holzschnitte der Münchner oder Wiener zeigen, von Naturalismus reden! Breit hingesetzte Farbflächen — das Wort führt uns weiter. Es ist garnicht so sehr die Farbe als vielmehr die Fläche,



PROFESSOR GRAF VON KALCKREUTH—STUTTGART. ZEICHNUNG »MUCKI«.



PROFESSOR MAX KLINGER—LEIPZIG. ZEICHNUNG.

was unsere moderne Graphik kennzeichnet. Ob die Münchner Neumann, Bechler, die Österreicher Klemm, Thiemann, Reichel große farbige Flächen gegen einander setzen oder Czeschka—Wien und Nolde—Soest große schwarze Flächen gegen weiße, läuft wohl schließlich auf ein und dasselbe hinaus. In beiden Fällen handelt es sich um das Betonen der Fläche, um einen breiten Flächenstil im Gegensatz zu dem strichigen Linienstil früherer Zeit. Und dieser Flächenstil, mit dem eine gewisse Tiefenwirkung (man möchte sie koulissenhaft nennen) durchaus vereinbar ist, entspringt der Absicht, auch auf weitere Entfernung klar zu wirken, auf Entfernungen, die über Armeslänge hinausgehen. Das, was unserer neueren Graphik das Gepräge gibt, ist mit einem Worte der Zug nach der Wand. Aus der Mappengraphik ist Wandgraphik geworden.

Ich glaube gern, daß es Leute gibt (hie und da muß man sich selbst dazu zählen), die angesichts dieser — nun sagen wir aufdringlichen, geräuschvollen Wandgraphik sich nach den intimen Reizen jener feinen Blätter sehnen, die die Hand des Amateurs den sorgsam verwahrenden Mappen entnahm. Und im Punkte Farbe werden sie es lieber mit den leichtgeschminkten Blättern eines Bartolozzi halten als mit den Arbeiten der Neumann und Klemm, die sie Plakate schelten werden. Nun die Sehnsucht ist billig und das Schelten auch. Es kommt darauf an, eine so verbreitete Erscheinung wie die Farbe, die Fläche in der Graphik zu verstehen, sie in Zusammenhang mit anderen, bedeutenderen Erscheinungen unserer Zeit zu bringen. Der Hinweis auf Japan ist zu bequem und zu leichtfertig, womit natürlich nicht bestritten sein soll, daß hie und da Japan wertvolle Anregungen gegeben hat. Auch handelt es sich ja nicht so sehr um die Farbe als um die Fläche, um die starke Sprache überhaupt, die auch von weit her noch verständlich sein will.

Um das Geheimnis, das allen, die zu dem Kunstleben unserer Tage innere Fühlung haben, ohnehin kein Geheimnis ist, zu verraten: es handelt sich bei der Farbe, der Fläche in der Graphik um eine Äußerung des allgemeinen Strebens unserer Zeit, nach »Architektur«. Auf »Architektur« ist alles abgesehen, und so wollen denn auch die Blätter der graphischen Kunst nicht mehr eine kleine Welt nur für sich sein, sie suchen Zusammenhang, wollen (um den terminus technicus zu brauchen) »angewandt« sein. Es ist kein Zufall, daß die farbige, flächige, dekorative Graphik gerade in Deutschland am stärksten in Blüte steht, und in Deutschland wiederum in München und Wien, den Hauptstätten der jungen dekorativen, architektonischen Bewegung. Es mag viel Irrtum, besser Übertreibung in unserer modernen Graphik sein. Da aber diese ihre Übertreibung nichts anderes ist als ein Zeugnis dafür, daß auch sie, die Graphik von dem besten Kunstwollen unserer Zeit beseelt ist, so mag sie ihr vergeben sein. Ist erst das Endziel, die Architektur erreicht, so wird auch die Graphik von selber zu intimerem Wirken zurückkehren. Bis dahin aber wollen wir uns durch die Einwände einer schließlich ja doch nur nebelhaften Normal-Graphik-Ästhetik die Freude an den mannigfachen geschmackvollen Erzeugnissen unserer Tage nicht verkümmern lassen.

Wir beginnen unsere Wanderung durch die Ausstellung, die selbstverständlich nicht nur »Wandgraphik« enthält, mit *Berlin.* Besonders stark und eindrücklich ist hier *Käthe Kollwitz* vertreten. Die Jury hat ihr einstimmig den Villa-Romana-Preis zuerkannt. Sie ist die Frau eines Armenarztes im Norden Berlins, hat Mühe und Leiden kennen gelernt. Aber es ist nicht dieses sich ergebende,



PROF. FRANZ VON STUCK.
ZEICHNUNG »MÄNNLICHER AKT«.





OTTO GREINER IN ROM.
ZEICHNUNG »WEIBLICHER AKT«.





HEINRICH ZILLE—CHARLOTTENBURG. Zeichnung.

lähmende Leiden, was sie schildert, sondern ein Leiden, das auf die Kraft drückt, um sie mit desto stärkerer Wucht aufschnellen zu lassen. Der Aufstand der gepeinigten Kreatur ist ihr Thema. Es ist interessant, ihren »Weberaufstand« mit dem Drama Hauptmanns zu vergleichen. Auf einem Blatte der radierten Folge »Bauernkrieg« zeigt sie einen vorstürzenden Haufen, die Massen und Linien über das Blatt hinzüngelnd wie eine ausgebrochene Flamme, sich vorfressend wie ätzende Säure. Aus der Technik das Letzte für den Empfindungsausdruck herausgeholt. — Noch jemand anders aus Berlin N. kommt zu Worte, *Heinrich Zille*, der jenseits von Gut und Böse die Welt mit den Augen des Ironikers betrachtet. Man pflegt seine Zeichnungen mit den rundlichen Frauen und Kindern (Kinder sind's demnächst um so viel mehr als Frauen auf dem Bilde sind), man pflegt diese Zeichnungen roh zu nennen. Ich möchte das nicht tun, habe das Gefühl, daß dieser Mann viel Feinheit hat, so viel Feinheit, daß es ihn reizt, sie am rohesten Objekt zu erproben. Aus Feinheit roh. Es gibt solche Menschen, und es sind nicht die übelsten. Erfreulich jedenfalls diese Ironie, die selbst davor nicht zurückschrickt, die Leute vom l'art pour l'art auf's Glatteis zu locken. —



WALTHER LEISTIKOW—BERLIN. Zeichnung »Hafen«.

Neben den Zyklen der Kollwitz *Louis Corinth,* auch mit einem Zyklus, der in der Mitte der neunziger Jahre entstanden ist und »Tragikomödien« heißt. Corinth hat offenbar gedacht: für Leipzig längst gut genug. Aber er hat damit nicht recht gedacht und schickt uns vielleicht ein andermal Arbeiten, die ihn mehr auf der Höhe, wenn auch nur seiner Höhe zeigen. *Max Slevogt* bedeutet auch in seinen Radierungen mehr. — Von Landschaftern ist *Walter Leistikow* mit einigen Zeichnungen und Radierungen vertreten, auch sie (schon rein äußerlich) zum Teil leider nicht mehr ganz frisch. Aber man wird auch in ihnen den Entdecker der Grunewald- und Havelland-Schönheit als den Meister des feinen Ausschnittes erkennen, des Ausschnittes, der ja der Erscheinung erst die eigentliche Plastik gibt, der sie abrundet, daß sie eine Welt für sich wird, ein Bild. *Paul Baum* zeigt einige Seestücke, in jener, aus Frankreich stammenden, punktelnden Art, die auf schwarz-weiß beschränkt sicherlich etwas totes hat, durch das Hinzutun von ein wenig Farbe aber ungemein lebendig wirkt. — *Emil Orlik,* in Prag geboren, dann abgesehen von anderem mit Münchner, Wiener, Berliner, Pariser, Londoner, Amerikanischer und Japanischer Kultur getränkt, ausgestattet mit der ganzen Reizbarkeit, die den Sprößlingen eingekeilter, auf den Aussterbeetat gesetzter Nationen eigentümlich ist, weniger ein Kulturfaktor als eine interessante, allerdings recht interessante Note — besagter Emil Orlik zeigt einige Holzschnitte, zum Teil mit der Hand koloriert, zum Teil, und diese glücklich, einfacher auf schwarz und weiß gestellt, am feinsten das Bildnis Hodlers, das in aparter Weise die Bildung der Holzplatte mit zur Wirkung heranzieht. Auch *Robert Leonard* liebäugelt mit Japan und zwar durch die Brille Toulouse-Lautrecs. Seine mattfar-



E. R. WEISS. LITHOGRAPHIE »ALFRED MOMBERT«.

bigen Lithographien, worunter ein Damenporträt und ein Atelierinterieur, sind von der Leichtigkeit jenes merkwürdigen Franzosen freilich noch weit entfernt, verraten aber doch eine nicht alltägliche Begabung. Als Gast bei den Berlinern ist *Edvard Munch* erschienen, der Skandinavier, der zur Zeit in Kösen haust, ein Mann der interessanten Ansätze, nicht der Erfüllung, eine Ulrik Brendel-Natur, wie sie in Ibsens Buche steht. Auch *Emil Rudolf Weiß,* jetzt in Berlin, vertreten aber nur mit älteren Arbeiten aus seiner Karlsruher Zeit, scheint das, was er einst für die Graphik versprach, nicht halten zu wollen. Im übrigen seien von den Berlinern noch genannt: Paul Bach, Max Beckmann, Philipp Franck, Margarete Havemann, Dora Hitz, die beiden Hübner und Karl Walser.

Aus *München* hat *Franz Stuck* einige Akte und Radierungen gesandt, *Hugo Freiherr von Habermann* einen interessanten Kalenderentwurf in Pastell, *Heinrich Zügel* einige gut beobachtete Tierstudien und *Hermann Schlittgen* ein paar Zeichnungen, darunter eine Tänzerin, ausgezeichnet in Bewegung und Mimik. *Walter Georgi* und *Rudolf Sieck,* der Lyriker, sind in bekannter Weise vertreten. *Julius Diez* amüsiert mit seinen klassizistisch frisierten Persiflagen. Von Schwarz-Weiß-Blättern seien erwähnt die wirkungsvollen Aquatintalandschaften von *Richard Kaiser* und die an Rembrandt und den Landschaftern seiner Zeit geschulten Radierungen von *Adolf Schinnerer.* — Im übrigen steht München ganz und gar unter dem Zeichen der Farbe, der in breiten Flächen neben-



ED. MUNCH
KOESEN.
LITHOGRAPHIE.

Verlag Bruno Cassirer—Berlin.

einander gesetzten Farben. Die vorherrschende Technik ist der Holzschnitt. *Hans Neumann* schildert mit Vorliebe den noblen russischen Windhund, aber er vermag doch nicht die ganze Vornehmheit zu geben, die dieser »Aristokrat« besitzt. Dickstämmiger Kiefernwald, mooriges Röhricht sind kaum das rechte Milieu für diesen Elegant. In der Idee glücklicher ist das Blatt, auf dem der Hund daliegt, mit feiner Nase hinaufwitternd zu einem Dämchen, von dem man nur Füße und Rocksaum sieht. Aber was nutzt die reizvolle Idee, wenn sie hausbacken vorgetragen wird. Sehr elegant dagegen in Idee und Darstellung, in Form wie Farbe ist der Hund auf der Terrasse. Neumann und *Gustav Bechler,* der landschaftliche Motive zeigt, darunter einen Blick aus dem Fenster auf's Schnee-Gebirge, sind die Hauptvertreter der Münchner Wandgraphik. Auf intimere Wirkung bedacht ist *Daniel Staschus* mit fein abgewogenen, in Farbenholzschnitt gegebenen Landschaftsstimmungen. Im übrigen seien von den Münchnern noch genannt: Laura Lange, Karl O. Petersen, Karl Schmoll von Eisenwerth und last not least *Olaf Lange,* ein homo novus, der in Radierungen von raffiniertem Farbenreiz orientalisierende Visionen vorführt.

In der Gruppe *Dresden* steht voran *Robert Sterl* mit einer Anzahl Litho-



ROBERT L. LEONARD—BERLIN. Lithographie »Atelier-Interieur«.

graphien, Schilderungen aus dem Hafenleben. Kommt man von der ins Auge springenden Wandgraphik der Münchner, so wird man geneigt sein, über diese sich zurückhaltenden Blätter hinwegzusehen. Bei genauerer Betrachtung aber findet man in ihnen jene intime Monumentalität, die der Graphik so wohl ansteht. Ich denke dabei besonders an die großgesehene Silhouette eines Pferdes mit seinem Knecht, die in sehr wirksamer Weise in den Raum gesetzt ist. Neben den Lithographien zeigt Sterl zwei kleine Pastellzeichnungen, »Baggerer« und »Elbschiffer«, von äußerster Farbigkeit, farbig, nicht bunt. Mit Farbzeichnungen sind auch *Hans Unger* und *Otto Fischer* vertreten, dieser zudem mit einer Reihe von Radierungen aus Hamburg. Radierte Ansichten von Dresden zeigt *Walter Zeising,* der »sächsische Whistler«, flüchtige Impressionen aus Paris und aller Welt der geschickte Radierer *Willy Wolf Rudinoff,* mattfarbige Holzschnittlandschaften *Siegfried Berndt.* Den Dresdnern angeschlossen ist *Emil Nolde—Soest,* ein Mitglied der Dresdner Gruppe »Brücke«. Aber während einiges aus dieser Vereinigung verdammt nach wild gewordenem Spießbürgertum aussieht, scheint mir Nolde ein Künstler von starker, eigenwilliger Phantastik zu sein. Einige seiner ganz auf den Gegensatz schwarzer und weißer Flächen gestellten Holzschnitte, so »Der König und der kleine Mann«, »Die Prinzessin und der Bettler«, »Der



PROFESSOR HANS V. VOLKMANN—KARLSRUHE I. B. Lithographie »Wolken überm Berg«.

Sturm«, verraten nicht bloß den Woller, sondern auch den Könner. Andere, weniger überzeugende Blätter wird man als holzschnitt-technische Skizzen und Versuche zu betrachten haben.

Aus *Stuttgart* hat *Leopold Graf von Kalckreuth* einige Studien und Radierungen gesandt, *Carlos Grethe* feine Seestimmungen in Zeichnung, Aquatinta und Lithographie, *Bernhard Pankok* weiche Schabkunstblätter, *Joh. Vinc. Cissarz* einige Zeichnungen, darunter ein wirkungsvolles, auf die duftige Silhouette hin gesehenes Aquarell einer Marine. Unter den Jüngeren fällt besonders *Georg Lebrecht* mit farbigen Zeichnungen auf, ferner *Franz Mutzenbecher* mit einigen, freilich noch etwas zaghaften Radierungen und einer Zeichnung »Spukgeschichten«, in der spukhafter Eindruck durch rein malerische Mittel erzielt wird, durch das gespensterlakenhafte Zerflattern des Lichtes in's Dunkle.

Karlsruhe ist durch die Lithographien von *Hans von Volkmann* und die kräftigen Schwarz-Weiß-Holzschnitte von *Albert Haueisen* (Jockgrim) und *Wilhelm Laage* (Cuxhaven) vertreten. Altmeisterliche Reife zeigen die trefflichen Bildnisradierungen von *Hans Brasch jr.*

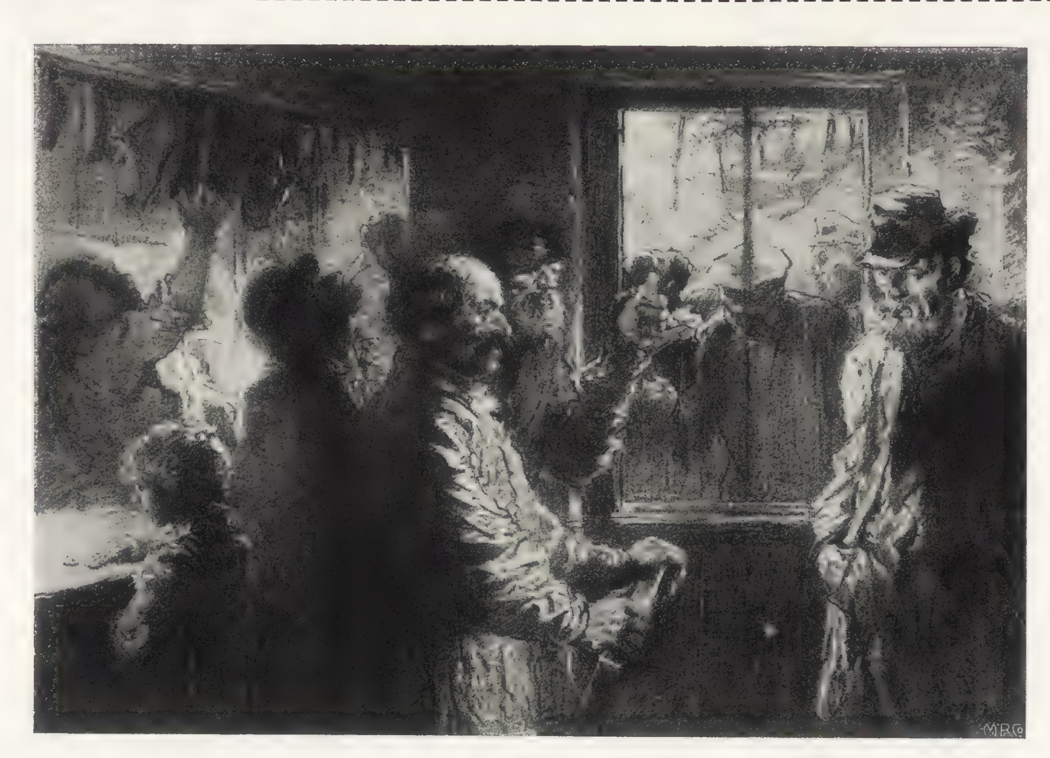
Die Gruppe *Düsseldorf* erhält durch die kraftvollen Holzschnittbildnisse Dehmels und Hartlebens von *Peter Behrens* ihre Akzente.

Leipzig, das in *Max Klinger* den größten der lebenden Graphiker besitzt, tritt auf dieser Ausstellung nicht dementsprechend hervor. Die älteren Rechte des Städtischen Museums, das den Meister zu seinem fünfzigsten Geburtstage durch eine große Sonderausstellung ehren wollte, waren zu achten. Unsere Aus-



CARL ANTON REICHEL
GROSSGMAIN BEI SALZBURG
FARBIGER HOLZSCHNITT. *





PROFESSOR ROBERT STERL—DRESDEN. Lithographie »Kneipe«.

stellung gibt nur drei Zeichnungen von Klinger, weibliche Köpfe für die Wandbilder, die der Künstler im Auftrage des Staates für die Aula der Leipziger Universität schafft. Neben Klinger steht *Otto Greiner,* in Leipzig geboren aber in Rom lebend, mit dem in Form wie in Farbe gleichbedeutenden Pastellbildnis einer Römerin, seiner Frau, und der Rötelzeichnung eines weiblichen Aktes, der in seinem an den späten Michelangelo gemahnenden Bewegungsreichtum und in der fein vertreibenden Modellierung den Plastiker verrät. Von den Jüngeren seien *Paul Horst-Schulze, Richard Grimm* und *Marie Gey-Heinze* genannt.

Aus *Weimar* hat *Ludwig von Hofmann* einige Pastelle gesandt und die im Insel-Verlage erschienene Lithographienfolge »Tänze«. In diesen schönen Blättern ist jene feine Leichtigkeit, die des Betrachters Phantasie so wunderbar anregt, diese fruchtbare Skizzenhaftigkeit, die nur der geben kann, der über ein vollausgereiftes Formverständnis verfügt, diese künstlerisch so wertvolle Leichtigkeit nach dem Verständnis der Form — nicht zu verwechseln mit der Leichtigkeit vor dem Verständnis der Form. Unter dem Weimarer Nachwuchs fallen *Alexander Olbricht* und *Marg. Geibel* mit reizvollen Arbeiten auf.

Hamburg besitzt in *Arthur Illies* einen Künstler von fein kultiviertem Farbengeschmack. Seine farbigen Zinkätzungen, darunter duftige Blumenstudien, sein kräftiges Holzschnittbildnis Detlevs von Liliencron gehören zum besten, was die Ausstellung bietet. Worpswede ist durch *Fritz Overbeck* und *Hans am Ende* vertreten, außerdem durch zwei Jüngere ohne den obligaten Erdgeruch *Georg Tappert* und *Carl Weidemeyer.* Auf Weidemeyer mit seinen graziösen Holzschnitten »Mädchen« und »Tänzerin« seien kunstsinnige Verleger besonders aufmerksam gemacht. Magdeburg, die



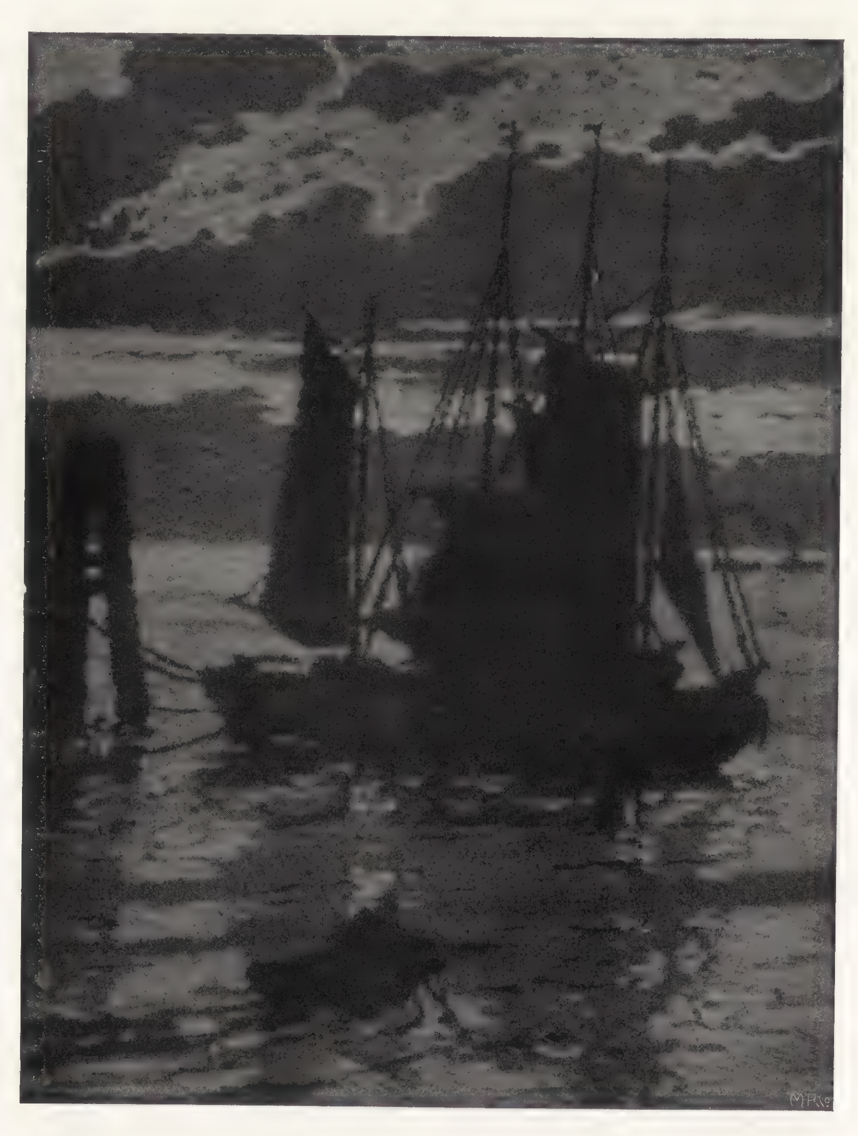
ARTHUR ILLIES—MELLINGSTEDT. Zinkätzung »Verschneites Fleet«.

Stadt der Cichorie und der Allegorie, besitzt in *Richard Winckel* und *Wilhelm Giese* zwei Künstler von beachtenswertem Geschmack und Können.

Doch nun genug der Namennennung. Nur noch einige Worte über die Österreicher, die in das reichsdeutsche Konzert eine sehr interessante Note bringen. Die dekorative Tendenz, der Wille »angewandt« zu sein, der Zug nach der Wand ist hier am stärksten, stärker noch als in München, ausgeprägt. Es sind Dinge da — so eine (übrigens recht geschmackvolle) farbig schablonierte Landschaft von *Franz von Zülow,* die bis auf die natürlich fehlende Transparenz genau wie ein Glasfenster wirkt — also Dinge, vor denen sich einem das Wort »kunstgewerblich« förmlich aufdrängt. Und es ist sehr bezeichnend, daß einige mitausgestellte wirkliche Bleiverglasungs-Entwürfe von Kolo Moser auch nicht im mindesten als nicht hierher gehörig empfunden werden. Man vergleiche nur die mit peniblem Fleiße radierten Schwarz-Weiß-Blätter von *Rudolf Jettmar* mit den fast knalligen Farbholzschnitten der Prager *Walter Klemm* und *Karl Thiemann,* und man wird den ganzen Unterschied haben zwischen der alten, auf intime Betrachtung, man könnte sagen auf's Gelesenwerden abzielenden Mappengraphik und der vom Zuge nach der Wand beherrschten neueren dekorativen Graphik. Die höchst geschmackvollen Farbholzschnitte von *Carl Reichel,* die in Schablonen - Spritzverfahren gegebenen Tierstudien von *Ludwig Jungnickel,* die Holzschnitte von *Carl Moll* und *Carl Otto*

Czeschka vervollständigen das Bild, das wir in den Hauptumrissen von der österreichischen Graphik gegeben haben. Wie Kinder einer anderen Welt wirken die von nervöser Hand gezeichneten Akte *Gustav Klimts* für die Ausgabe von Lukians Hetärengesprächen, die der Leipziger Verlag von Julius Zeitler mit geschmackvoller Sorgfalt bereitet hat.

So bietet die neuere deutsche Graphik ein buntes, bewegtes Bild. Es mag viel Irrtum, besser Übertreibung darin sein. Da aber, wie bereits gesagt, diese ihre Übertreibung nichts anderes ist als ein Beweis dafür, daß auch sie, die Graphik, vom besten Kunstwollen unserer Zeit, von dem Willen nach Architektur beseelt ist, so mag und muß sie ihr vergeben sein. —



PROFESSOR CARLOS GRETHE—STUTTGART. Lithographie »Mondnacht«.



FRANZ MUTZENBECHER—STUTTGART. Radierung »Zur Gratulation«.

DIE ZUKUNFT DES KUNSTGEWERBLERS.

Wer unter Künstlern lebt, erfährt's alle Tage, der Kunst-Akademiker schaut herablassend auf den Kunstgewerbler und des Kunstgewerblers Hoffen und Sehnen ist doch schließlich die Kunst-Akademie.

Der Kunstgewerbler fühlt sich geringer, jedenfalls geringer eingeschätzt von der Außenwelt, von Künstlern und vom Publikum. — So meinen wenigstens die Künstler, obwohl die Praxis schon deutlich genug z. B. in den Ausstellungen gegen dies Gefühl spricht.

Doch solche Gefühle von geringerer gesellschaftlicher Einschätzung müssen doch zuletzt einen Grund haben.

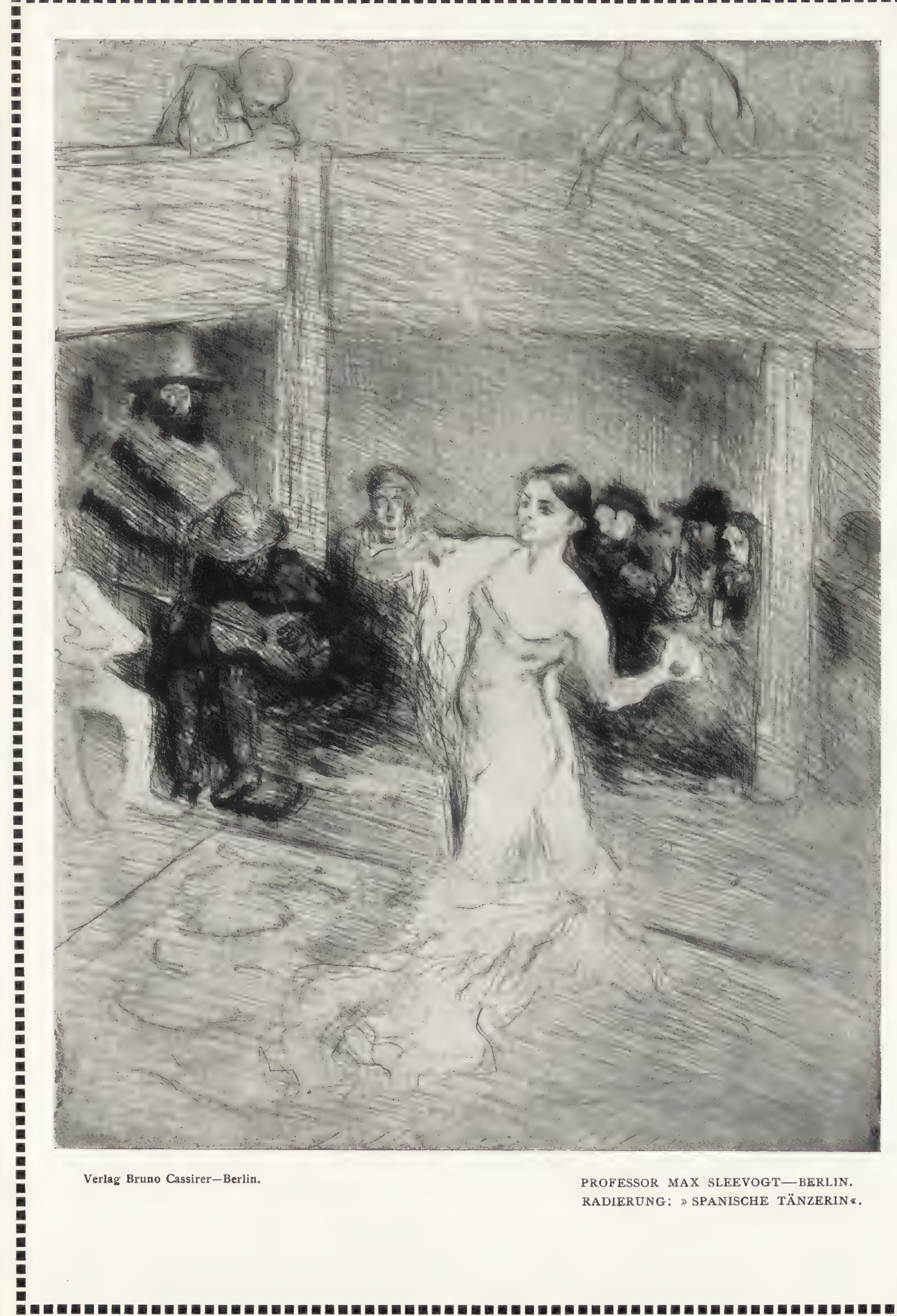
Welchen Grund wohl?

Die früher besonders bei den Herren der Kunst-Akademie so beliebten Samtkittel, wallenden Locken und Schlapphüte sind für Moderne doch höchstens etwas, was durch alte romantische Erinnerungen lustig und belustigend wirkt.

Vielleicht tut's gar die Visitenkarte? Kunst-Akademiker und Kunstgewerbler klingt für gar so viele liebe gute Deutsche sehr verschieden. Ein Fremdwort ist immer wohlklingender für die weiten Umwohner Köpenicks — und dem Gewerbler hilft das vorgesetzte Wort Kunst sicherlich ebensowenig wie dem Kunstmaler, dem Kunstschreiner, dem Kunstgärtner im wirklichen Ansehen, im tatsächlichen Erfolg. Das weiß der Kunstgewerbeschüler gewiß am allerbesten. Die Angabe seiner Bildungsstätte hat nichts vom »imponierenden« Klange des Herrn Akademikers.

Schade, daß der Kunst-Akademiker nicht dieselbe Feinfühligkeit oder Empfindlichkeit für Titel entwickelte wie sein Kommilitone vom Gewerbe. — Seitdem es Schneider-Akademien und akademisch gebildete Schneider — vielleicht bald Chauffeure gibt, nützt doch wohl nicht mehr allzulange der Wohlklang vieler schöner Vokale im fremden Wort.

Nun, vielleicht nehmen sich beide Künstler-Kategorien ein Beispiel an Michelangelo. Der war beleidigt als ein Brief adressiert war: »An den Bildhauer Michelangelo Buonarotti«.



Verlag Bruno Cassirer—Berlin.

PROFESSOR MAX SLEEVOGT—BERLIN.
RADIERUNG: »SPANISCHE TÄNZERIN«.



CARL WEIDEMEYER—WORPSWEDE. Holzschnitt »Mädchen«.

ihr Talent zur Kunst zu beweisen vermöchten.

In gesellschaftlicher Beziehung stehen also Akademiker und Kunstgewerbler sich — genau hingesehen — doch auch gleich. — Wichtiger ist aber, ob sie sich in künstlerischem Werte gleich stehen, noch wichtiger, ob vielleicht der Kunstgewerbeschüler eine weniger günstige Aussicht auf Erfolg im Leben, d. h. im künstlerischen Berufe hat als der Akademiker. Wohlgemerkt, im gleichen Prozentsatz, wie im allgemeinen.

Nach diesem Resultate unserer Frage ist ganz allein die Rangfrage zwischen Kunstgewerbler und Akademiker zu entscheiden. Denn nur die Möglichkeit, ein höheres oder geringeres Lebensziel erreichen zu können, ist ausschlaggebend im modernen Staat. — Denn das ist, zwar vom Einzelnen dumm, aber doch berechtigt, daß der Absolvent eines Gymnasiums sich höher einschätzt als der Absolvent einer Realschule. Jenem stehen so viel mehr Möglichkeiten einen Beruf zu ergreifen offen als diesem.

Glücklicherweise sind unsere künstlerischen Unterrichtsanstalten noch nicht so weit — noch nicht so kultur- und kunstfeindlich, daß sie Aufnahme und Befähigung zum künstlerischen Studium abhängig machen von wissenschaftlichem Drill.

— Er sei nur Michelangelo, war seine entrüstete Einrede.

Gewiß auf Visitenkarte und Kleidung gibt man heute nicht mehr viel. Das Ganze entscheidet — und Gefühl und Blick sind hier sehr verschärft und gegen alles Auffallende gerichtet.

Eine äußere Gleichstellung ist bei Akademiker und Kunstgewerbler schon deshalb gesichert. Aber dieser äußeren Gleichstellung scheint die ideelle nicht gefolgt zu sein.

Sind vielleicht die Vorstudien der Schüler beider Anstalten so grundverschieden?

Ganz und gar nicht. — Auf der Akademie sind vermutlich ebensoviele Absolventen einer Mittelschule wie auf der Kunstgewerbeschule. Hier wie dort sind Schüler in großer Zahl vorhanden die nicht durch Lateinkenntnisse

In beiden Unterrichtsanstalten herrscht hierin Freiheit — also eine Gleichstellung ist vorhanden, zunächst genießt also der Akademiker kein tatsächliches Vorrecht.

Nun aber ist die Frage zu erörtern, leistete der Akademiker bisher mehr im künstlerischen Leben der Gegenwart als der Kunstgewerbler?

Die Antwort ist nicht leicht, denn hier spielt die immer anfechtbare und nie wie ein Rechenexempel zu beweisende Wertschätzung der Künstler doch ein wichtiges Wort.

Haben von den besonders erfolgreichen Künstlern der Gegenwart mehr eine Akademie oder eine Kunstgewerbeschule besucht? Sind nicht viele der erfolgreichsten Künstler der Gegenwart gar nicht, andere von ihnen nur vorübergehend auf der Akademie gewesen? (Von Münchnern nenne ich kurz: Berlepsch-



WILLY WOLF RUDINOFF—DRESDEN. Radierung »Guitarrespieler«.

Valendas, P. Bürck, Stuck, Weißgerber, Obrist, Willy Geiger).

Haben nicht andere Künstler sich erst dann einen Namen von bestem Klang erworben als sie die »höhere« unabhängige Kunst zu Gunsten der »angewandten« vernachlässigten, also ins Lager der »unter ihnen stehenden« Kunstgewerbler übergingen? — Ist da erst an Pankok, an Riemerschmid, an Bruno Paul, an Dasio, an W. von Debschitz, an so viele andere zu erinnern?

Der Umschwung im Ansehen der kunstgewerblichen Tätigkeit, der sich an diese Namen knüpft, kennzeichnet eine Gesundung in unseren künstlerischen Anschauungen, der den Glorienschein des nur »akademischen« Malers stark verblassen läßt, dem Kunstgewerbler aber die besten Perspektiven eröffnet.

Ist's da nicht an der Zeit, einmal einige ganz kurze historische Erinnerungen aufzufrischen?

Wenn uns ein Kunstwerk zu langweilig wird, ist rasch das Wort »akademisch« auf der Zunge Aller. Das Wort ist treffend, so



KÄTHE KOLLWITZ—BERLIN. Radierung »Weber«.

treffend, als ob wir's alle ganz genau noch wüßten, daß die Kunstakademien erst dann entstanden und blühten, als die Nachtreterei der Großen beliebt wurde, als das eintrat, was wir gegenwärtig endlich wieder zu überwinden scheinen, die sanktionierte Meinung: »der stolze unnahbare Ateliermaler ist viel mehr wert, als alle die anderen Künstler, die irgendwie einer nur dienenden Aufgabe sich unterordnen«.

Freilich ein Künstler wie Michelangelo hielt sich für besser als seine Kollegen, die nicht nur selbständige, gebieterische Werke malten und meißelten, sondern auch kleinere Kunstwerke, Kunstgewerbliches schufen, künstlerische Handreichungen leisteten auch anderen Gewerblern, die wenig oder nichts mit Kunst zu tun hatten.

Es ist sehr bedauerlich, wenn wir so viel Kunstgeschichte treiben und uns doch meist gar nicht erinnern, wie und wo die Großen einst anfingen? Wir schwärmen von mehr oder weniger imponierenden Kunstepochen und Kunstgebieten und kommen fast nie auf das, was am nächsten läge, wenn wir Kunst und künstlerischen Beruf weniger für etwas ganz abseits vom Leben stehendes ansehen würden.

Die Liste aller großen Künstler die vom Gewerbe, von dem was wir Kunstgewerbe nennen, ausgingen, ist hier auch nicht fragmentarisch zu bringen. Aber daß unser großer Dürer zweifellos als Goldschmiedelehrling seines Vaters viel sicherer und rascher zu zeichnen gelernt hat, als heute ein Akademiker in manchem Semester, beweisen das Selbstbildnis und andere Arbeiten frühester Jugend. Und da einmal das Quattrocento für uns als eine höchste Blütezeit gilt, sei doch mal dran erinnert, was die größten Meister anfänglich waren. An der Staffelei haben sie alle miteinander das Malen nicht gelernt. Waren die Verrocchio, Pollaiuolo, Botticelli, Ghirlandajo nicht einst Goldschmiedelehrlinge? War Mino da Fiesole nicht anfangs Stein-



KÄTHE KOLLWITZ—BERLIN. Radierung »Bauernkrieg«.

metz? War Benedetto da Majano nicht zunächst Intarsienarbeiter? Hat diese anfängliche gewerblich kleinliche Schulung sie auch nur in etwas gehindert, monumental zu schaffen? Weiß man nicht, daß die Ateliers all dieser Künstler vielmehr die Bezeichnung eines Ladens, zum mindesten einer vielseitigen kunstgewerblichen Werkstätte verdienen — niemals aber das, was wir unter dem Atelier eines akademischen Malers verstehen? Sind nicht fast alle jene vielgerühmten Altarbilder der Deutschen und Niederländer des ausgehenden 14. und des 15. Jahrhunderts in Werkstätten entstanden, die am allernächsten unseren modernen Lehr- und Werkstätten kunstgewerblicher Art stehen?

Freuen wir uns, daß gar manches sich jetzt in den Lebensanschauungen von der Kunst, mit denen der Künstler des Quattrocento begegnet.

Das ist eine Gesundung, die aller Künstler Hoffnung und Freude wecken kann, von der derjenige Kunstgewerbler entschieden einen großen Gewinn ziehen wird, der voller Bewußtsein an die Arbeit geht, daß das Schaffensgebiet des Kunstgewerblers nicht nur notwendig das vielseitigste ist, daß auch die Möglichkeiten des Berufsansehens und des Zieles so günstige geworden oder doch zu werden versprechen, wie das während der langen Suprematie einer stolzen, unnahbaren akademischen Kunst nicht der Fall war.

Ist's wirklich nur zufällig, daß unsere kunstgewerblichen Ausstellungen viel größeres Interesse wecken, viel mehr Käufer locken, als die Ausstellungen von Bildern, die »ohne Zweck« des Raumdienstes gemalt wurden?

Vielleicht ist unser Publikum doch viel gesünder im Urteil, als ihm vorgeworfen wird? Denn tatsächlich ist das künstlerische Ver-



CARL MOLL—WIEN. Holzschnitt »Heiligenstadt«.

mögen eines gutgeschulten Kunstgewerblers ein größeres. Er muß nicht nur malen oder meißeln, zeichnen und formen können, er muß auch das Einzelne zur Umgebung harmonisch einzuordnen verstehen. — Also nicht die Vielseitigkeit seiner Leistungen ist ein Vorzug, sondern noch mehr das größere Gesichtsfeld ist's, das ihm bei jeder kleinen Schöpfung klar vor Augen liegt. — — Die Bevorzugung des kunstgewerblichen Werkes, der angewandten Kunst, seitens des Publikums steigert zudem das Arbeitsfeld, die Notwendigkeit viel intensiverer Bildung des Kunstgewerblers als des Malers von Jahr zu Jahr. Zweifellos legt diese Änderung im Ansehen zugunsten des Kunstgewerblers dem Künstler und den Schulen neue Pflichten auf. Die Schulen, die den Künstler reif machen sollen, einer großen, angewandten Kunst zu dienen, werden mehr und mehr von der Theorie zur Werktätigkeit, vom Studiersaal zur Werkstätte übergehen müssen. Insbesondere aber werden Lehrer und Schüler von Kunstgewerbeschulen engsten Connex mit dem werktätigen Leben, mit den praktischen Aufgaben von Handel und Industrie suchen müssen. —

Athena allein als Begleiterin des Künstlers kennt sich nicht auf modernen Wegen aus, die Praxis, der Gegenwart frohe Göttin, muß zum mindesten in der Aufgabe der Führung sich teilen.

Möchte das mehr und mehr möglich sein. Hier hat ein schon allzu neidisches Gewerbe die Pflicht, kleinlichen Anspruch zu opfern. Der Neid wäre nur Kurzsichtigkeit.

Der Wert eines Kunstwerkes ist kein Rechenexempel, wenn aber die Kunst aufs engste mit unserer ganzen Werktätigkeit, durch Einzelne und Korporationen, durch Schüler und Lehrer verknüpft wird, so sagt schon das Einmaleins der Volkswirtschaft und die Geschichte der kunstreichen Völker und Epochen einen finanziellen Gewinn dem Lande voraus, von nur unberechenbaren Grenzen.

Dann aber wird auch die hohe und hehre Akademie ihre gegenwärtige glänzende Iso-



PROFESSOR C. O. CZESCHKA—WIEN. Holzschnitt »Herbst«.

lierung von Gewerbe und Leben aufgeben. Sie wird das verjüngte Kunstgewerbe als bessere Führerin sich erwählen.

Zunächst aber liegt's am Kunstgewerbler, nicht dem traditionellen — einem früheren, guten Anschauungen und der Praxis widersprechenden — Vorurteil zu folgen und die Akademie als alleinseligmachende Vollenderin künstlerischer Berufsbildung anzusehen.

Das letzte Jahrhundert war eine Epoche des akademischen Malers, dessen Samtjacke schon die bewußte Absonderung vom Zwange des werktätigen Lebens allegorisierte. An der Maler-Akademie sind gerade im 19. Jahrhundert auffallend viel Künstler zugrunde gegangen. Viele der besseren gingen der einseitigmachenden Akademie aus dem Wege.

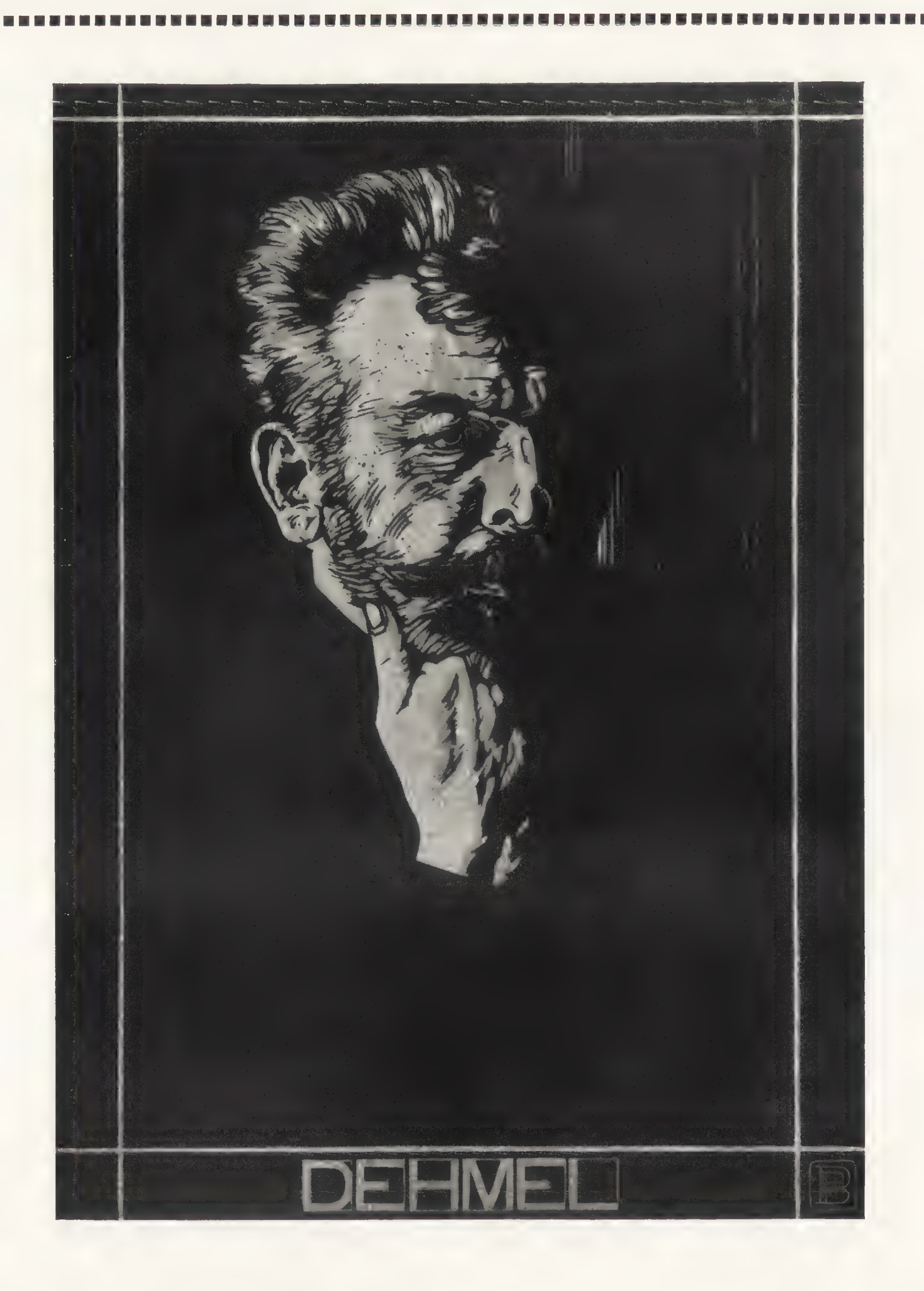
Unser Jahrhundert gehört dem Kunstgewerbler — endlich wieder. Das ist Hoffnung und große Erfüllung.

Der Kunstgewerbler lerne sich meistern und seine Zeit.

Die moderne Schule aber für angewandte Kunst bemühe sich aus scheinbar so freien Kunstepochen — und doch ihren dem Leben so praktisch dienenden Künstlern zu lernen.

Dann fällt vielleicht auch der Name der Akademie und der der Kunstgewerbeschule und ein Kunsttechnikum vereint alle Strebenden! —

DR. E. W. BREDT.



PETER BEHRENS — DÜSSELDORF.
HOLZSCHNITT »RICHARD DEHMEL«



GUSTAV BECHLER—MAURACH. Farb. Holzschnitt »Mein Fenster«.

Vom Schönschreiben und von der typographischen Regiekunst.

Die kunstgewerbliche Renaissance schenkt der Handschrift ständig mehr Aufmerksamkeit. Immerhin wird auch heute noch nicht jedermann sofort einsehen: was die primitive Funktion des Schönschreibens mit dem Kunstschaffen zu tun hat. — Ich will den Skeptiker bekehren und bitte ihn, sich diesen Denkmalsblock anzusehen, er trägt eine Inschrift . . . schwer zu lesen, tolle Hieroglyphen . . . warum? alles ist kantig und gradlinig und oben darauf steht ein preußischer Militär, warum dann aztekische Schnörkel? ob der Bildhauer das selbst zu verantworten hat, oder ob er's dem Steinmetz überlassen; hätte er nicht für einen Zusammenklang von Block und Schrift, von Ornament und Ornament-Träger, sorgen sollen! Bitte, ein zweiter Steinblock . . . Moltke, es ist klar zu lesen; aber warum tanzen die Buchstaben und warum sind sie mit so geringem Sinn für Gliederung auf die Fläche gesetzt? Bitte, die Wand eines kirchlichen Innenraumes, gotisch; über der Tür: Sakristei in Antiqua . . . seltsame Dissonanz, ob der Architekt oder der Dekorationsmaler das mit Überlegung getan hat? Am Fries leuchten Sprüche: die Aufers tehung . . . warum das st nicht zusammensteht? . . . G o ttes . . . warum das o wie ein Sprengmittel wirkt? Bitte, ein Taschentuch, welch entzückendes Monogramm: BG, nein RS, nein BG . . . donnerwetter. Und nun hier sehr deutlich: LG, aber wie langweilig, welch häßliche Schablone. Jetzt ein Zeitungsblatt, Annoncen im blöden Einerlei . . . holla, was lockt das Auge immer wieder nach derselben Stelle, ein interessantes Nebeneinander von schwarz und weiß, ein kräftiger Rhythmus, ein Ornament, das sich bei genauem Hinsehen als Schrift aufrollt, ein kleines typographisches Kunstwerk, das durch seine knappe und prägnante Formensprache im Gedächtnis haften wird . . . Unser Skeptiker ist gewiß längst bereit, den Wert des Schönschreibens für den Kunst- und Gewerbe-Betrieb anzuerkennen.

* * *



PROFESSOR EMIL ORLIK BERLIN. HOLZSCHNITT »ALT-WIEN«.

In England hat man auch dies weit früher begriffen; es genügt, zwei Namen zu nennen: Morris und Johnston. Zwar ist Morris kein Schönschreiber im eigentlichen Sinne, denn sein Werk*) ist weniger ein Produkt der Feder als des Pinsels und des Holzschneidemessers; aber er war es, der nach langer Zeit der Gleichgültigkeit für den Buchstaben wieder die schöne Form forderte und die Druckseite schmückte, indem er sie disziplinierte.**) Johnston machte die Feder wieder zu einem Instrument der Schönheit. Das Studium alter Gerichtsakten hatte ihn (er ist Jurist) für diese feinsinnige Aufgabe gewonnen. Es gelang ihm, die einzelnen technischen Verfahren, deren Einzelheiten, das Schreiben mit der Rohr- und Kielfeder, die wechselnde Federhaltung und die Neigung der Schreibunter-

*) Aymer Vallance, The art of William Morris.

**) Es ist nicht angängig, den Begriff des Schönschreibens auf das Federwerk zu beschränken; auch Pinsel und Quellstift stehen im Dienst der modernen Kalligraphie. Selbstverständlich muß jeder gute Buchstabe sich als Produkt eines bestimmten Werkzeuges erkennen lassen: Eckmann ist Pinselschrift, Behrens ist Federschrift; den verschiedenen Duktus lassen die Initialen besonders gut empfinden, Behrens schmückt den Buchstaben durch Lineament, Eckmann durch flüssige Flecken.



PROFESSOR EMIL ORLIK BERLIN.

HOLZSCHNITT »FERDINAND HODLER«.

lage ausfindig zu machen.*) Er wurde aber nicht nur ein Kenner und Nachschreiber alter Schriften, er verstand es auch, die historischen Formen den modernen Bedingungen anzupassen. Seine Schrift wurzelt in dem Unzialcharakter, wie er sich aus den römischen Kapitalien entwickelt hat; sie hat einen ausgesprochenen Federduktus, sie steht klar und fest auf dem Papier, sie wirkt edel und männlich. — Johnston hat für Deutschland große Bedeutung gewonnen; zu seinen Schülern gehört Fräulein Anna Simons, deren Erfahrung und gründlicher Kenntnis das Gelingen des mit Behrens und Ehmcke gemeinsam geleiteten Düsseldorfer Schreibkursus hauptsächlich zu danken ist. Ein energischer Fürsprecher Johnstons ist Graf Keßler; unter dessen Einfluß hat van de Velde der Schrift in Weimar eine Werkstatt bereitet. Auch die Crefelder gehen in den Spuren Johnstons und seiner Schüler. Kurz: für die Kalligraphie ist genau wie für viele andere Zweige des Kunstgewerbes der Einfluß Englands nicht leicht zu überschätzen; selbst da, wo es nicht vorbildlich wirkte, war es doch anregend. Wie hätte wohl auch Deutschland durch eigene Kraft sich aus der Misere der sogenannten »Adressenkunst« befreien können. Was war das für ein Unverstand, was für eine Geschmacklosigkeit! Die Buchstaben erstickten im Gestrüpp der Schnörkel, sie spotteten der Fläche und warfen schraffierte Schatten, sie vergnügten sich an ihrem altdeutschen Aufputz. Von dem Erbe Dürers, der nach allen Regeln der Kunst eine Antiqua und eine Fraktur konstruiert hatte, war nichts übrig geblieben; statt dessen konnten sich die Schriftmaler, die landläufigen Lithographen und sogar die Schreiblehrer an den Klippschulen nicht genug tun, die während des

*) Edward Johnston, Writing and Illuminating and Lettering.



LUDWIG JUNGNICKEL MÜNCHEN. »MARABUS«.

17., des 18. und 19. Jahrhunderts gestochenen Schreibvorlagen zu kopieren, die »wohlerfahrenen in allerhand ungemein-kurieusen Schreibarten geübten Schreibkünstler«, die Tiere aus Schreiberzügen, die Alphabete aus Figuren und Blumen . . . Wahrhaftig, wir bedurften des englischen Anrufes. Trotzdem brauchen wir uns nicht zu schämen; wir haben bewiesen, daß wir, einmal auf den richtigen Weg gewiesen, selbständig zu gehen und sogar tüchtig auszuschreiten wissen. Viele vortreffliche Künstler üben mit Pinsel und Feder das Schreibwerk. Sie schufen gute und charakterfeste Vorlagen für Drucktypen, sie schrieben und ordneten Buchtitel, Plakate, Briefköpfe usw.*) Aber eins versäumten sie: sie sorgten nicht rechtzeitig für eine sachgemäße Unterweisung der Handwerker. Und so wütete auch in den Schreibgewerben neben dem historischen Unfug bald jene Modeseuche, die noch immer alle unsere kunstgewerblichen Reformen zu korrumpieren versuchte. Wir kennen diese schwindsüchtigen Lettern, diese halsbrecherischen Initialen, dieses wahnsinnig gewordene Lineament auf den Firmenschildern, den Einwickelpapieren, den Umschlägen der Sensations-Literatur. —

Dies Versäumnis der Künstler gilt es einzuholen, denn von der Heraufbildung der großen Masse der Gewerbler hängt es ab, ob aus der Schreibkunst eine Schreibkultur werden kann. Darum hatte der Düsseldorfer Kursus von vornherein unsere Sympathie; jetzt, da wir im Berliner Kunstgewerbe-Museum die Resultate zu sehen bekamen, sind wir gern zufrieden und hoffen, daß bald an allen kunstgewerblichen Anstalten eine Schreibklasse eingerichtet sein wird.

*) Eine gute Zusammenstellung der neuen Drucktypen gibt: L. Petzendorfer, Schriftenatlas. N. F. (Julius Hoffmann, Stuttgart).

Die verschiedenen handschriftlichen Individualitäten lernen wir kennen bei: Larisch, Beispiele künstlerischer Schrift. Bd. 1—3.



WALTHER KLEMM–LIBOTZ.
HOLZSCHNITT »TRUT - HÜHNER«.





HANS NEUMANN MÜNCHEN. HOLZSCHNITT »EIN ARISTOKRAT«.

Stilkritisch hält die deutsche Art des Schreibwerkes die Mitte zwischen Johnston und dem Wiener Larisch. Sie strebt nach den klaren Zügen und der Lesbarkeit des Engländers; sie findet aber auch ihr Freude an der ornamentalen Bildwirkung, die, selbst auf Kosten einer hahnebüchenen Deutlichkeit, den Buchstaben in Schönheit formt und das Schriftfeld einheitlich gestaltet.

* * *

Die Existenzfähigkeit eines jeden Kunstgewerbes wird bedingt von seiner ökonomischen Rentabilität. Kann das Schreibwerk seinen Mann ernähren? Diese Frage ist mit Zuversicht zu bejahen. Einige der verschiedenen Anwendungen wurden schon angeführt, wir wollen sie noch einmal mit den bisher ungenannten zusammenfassen. Zuvor aber sei bemerkt, daß die Schriftstumpfheit des Publikums abnehmen und sein Bedürfnis nach Schreibwerk zunehmen muß in dem Maße, wie die Leistungen der Schreiber steigen. — Die Zeit kommt, da es unfair sein wird, Verlobungs-, Hochzeits-, Tauf- und Trauer-Anzeigen durch Satz herstellen zu lassen; man wird für diese intimen Kärtchen die Handschrift verlangen. (Technisch steht dem nichts im Wege, nach der geschriebenen Vorlage ist die Ätzung in einem Tage herzustellen; dann können beliebig viele Abzüge gemacht werden.) Für das Plakat, sämtliche Reklame-Drucksachen, die Geschäftskarten, Kataloge, Schutzmarken, Etiketten, Briefköpfe ist die Hand schon heute so gut wie unentbehrlich; weil der intelligente Kaufmann bereits eingesehen hat, daß nur die originelle, die rhythmisch interessante und wohl verteilte Schrift die Aufmerksamkeit erregt und an sich reißt. »Die konventionelle Schrift wird eher über-

ALBERT
HAUEISEN
JOCKGRIM.

HOLZSCHNITT
SELBSTPORTRÄT.





WILHELM LAAGE—CUXHAVEN. HOLZSCHNITT »ABEND«.

GEORG LEBRECHT—STUTTGART. LITHOGRAPHIE »FRÜHLINGSSTURM«.



FRANZ
V. ZÜLOW
WIEN.
SCHABLONEN-
BLATT.

sehen als die ornamentale«.*) Die Reklame untersteht einem einzigen Gesetze: auffallen! Dieser Fundamentalforderung kann aber allein die völlig unbeschränkte Handfertigkeit gerecht werden. Dauernd muß Neues und immer wieder ein Kontrast geschaffen werden: die Zukunft der Annonce gehört der Handschrift. — Und selbst, wenn Letternsatz angewendet werden kann, so muß doch stets die Anordnung, die Verteilung über die Fläche, die Rahmung, kurz: die Regie dem gebildeten Auge verbleiben.

Ein sehr großes Arbeitsfeld eröffnet das Buchgewerbe. Da müssen zunächst die Titelblätter geschrieben werden; hier empfinden wir den Satz als besonders vulgär, bei jedem größeren Grad verstimmen die durch das Fleisch der Lettern bedingten Lücken. Das Schreiben ganzer Bücher ist allgemein ein überflüssiger Sport; aber das Schreibwerk ist am richtigen Platz bei vornehmen Tafelwerken, bei Sammelbänden von Radierungen und guten Reproduktionen, wenn nur einige Seiten Text beigegeben werden. — Vielseitig und umfangreich ist auch die sekundäre Anwendung der Kalligraphie, beim Schildermalen, bei der Dekorationsmalerei und beim Steinmetzwerk, beim Monogrammieren auf Metall und Keramik, beim Stickwerk. — Dazu gesellt sich der ständige Bedarf an neuen Drucktypen und Zieraten. Die Gießereien werden bald erkennen, daß nur der kalligraphisch, gründlich vorgebildete Techniker eine schöne, historisch vermittelte und zweckmäßige Type zu entwerfen und zu schneiden vermag; die Druckereien werden nicht minder schnell feststellen, daß nur der kalligraphisch geübte Setzer edle Seitenbilder, wirksame Akzidenzen herzustellen vermag. — An Arbeit wird es den Schönschreibern also gewiß nicht fehlen.



*) R. Larisch, Die ornamentale Schrift im Verkehrsleben.

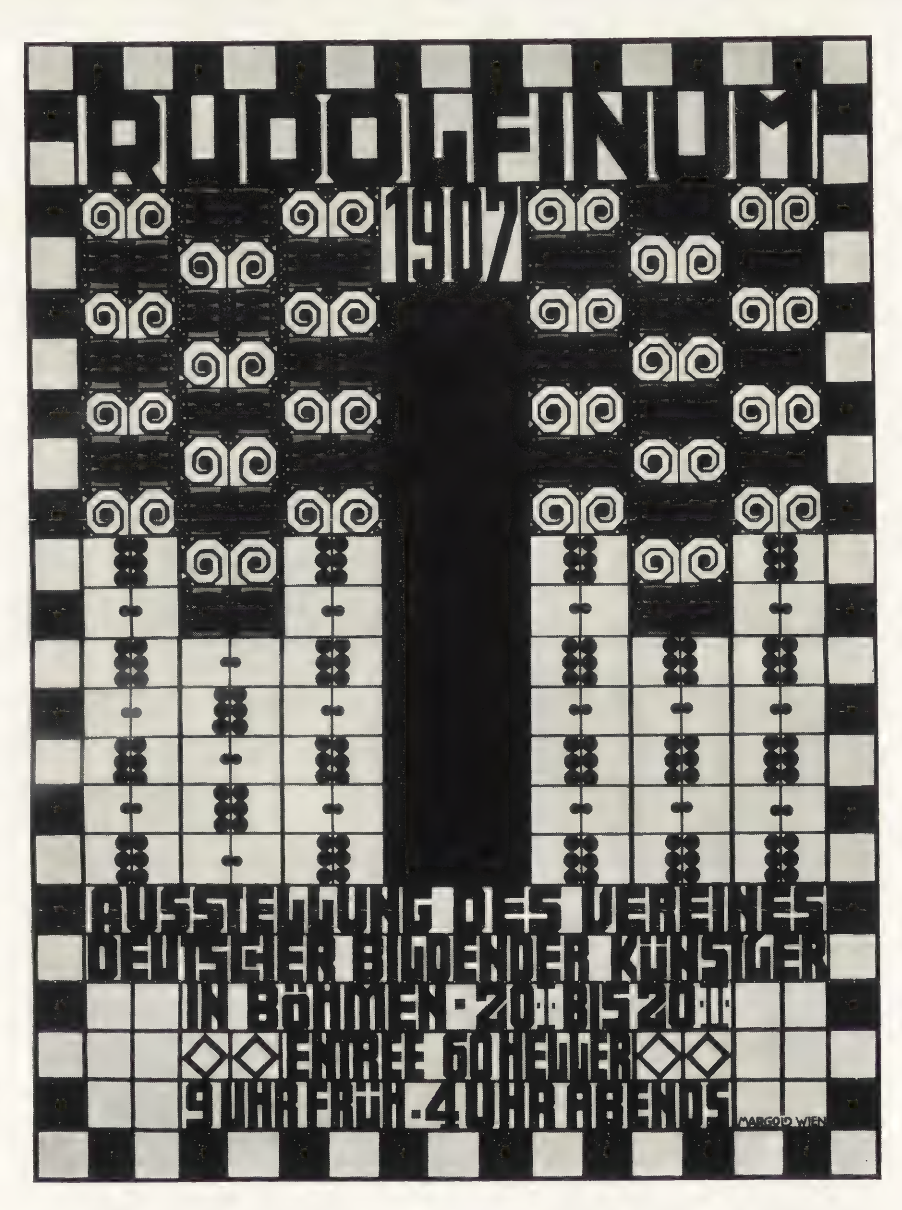
* * *

Nun darf man sich die Kalligraphie, wie wir sie verstehen, nicht als ein leichtes und von jedermann erlernbares Handwerk vorstellen. Im Gegenteil, es ist keine Übertreibung zu sagen: das Schönschreiben und die typographische Regie sind zwei der schwersten Flächenkünste. Sie arbeiten mit sehr geringen Mitteln; um dabei etwas Gutes zu leisten, bedarf es einer überaus feinen optischen Organisation. Man bedenke, daß der Buchstabe nichts anderes ist als die Darstellung eines höchst subtilen geometrischen Verhältnisses; daß minimale Veränderungen die sprachliche Bedeutung des abstraktesten aller Ornamente wesentlich beeinflussen. Man besinne sich ferner darauf, daß die Kalligraphie die Grundlage der unerhört formempfindsamen japanischen Kunst ist; daß die Weberei und die Keramik des Okzidents häufig orientalische Schriftzeichen ohne Beachtung des Lautwertes als Ornament verwendet hat. — Für den Buchstaben bedeuten



E. NOLDE SOEST I. W. HOLZSCHNITT »MÄRCHENBILD«.

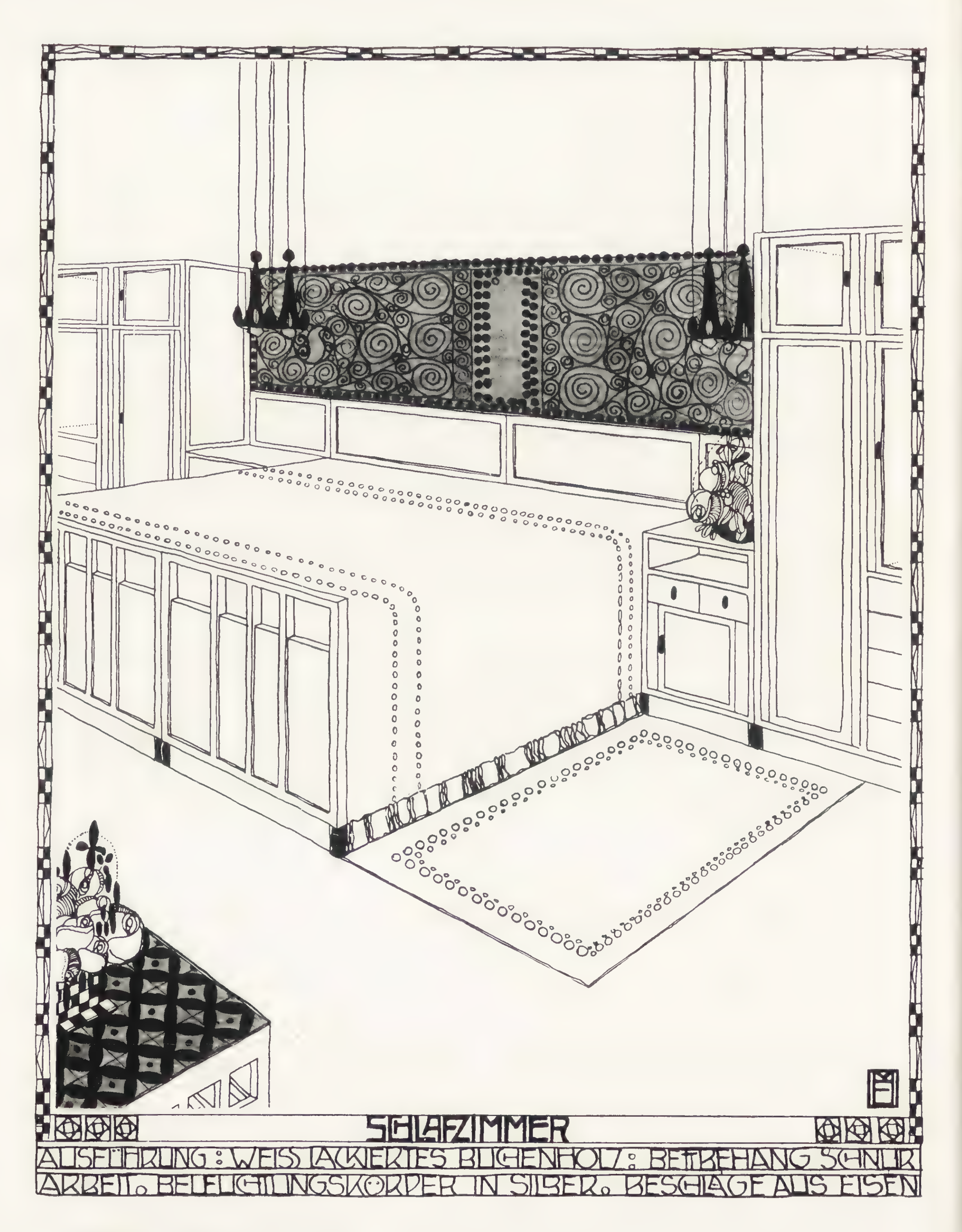
DIE VORSTEHEND ABGEBILDETEN GRAPHISCHEN ARBEITEN GEHÖREN SÄMTLICH ZUR »ERSTEN GRAPHISCHEN AUSSTELLUNG DES DEUTSCHEN KÜNSTLERBUNDES IM BUCHGEWERBE-MUSEUM ZU LEIPZIG«.



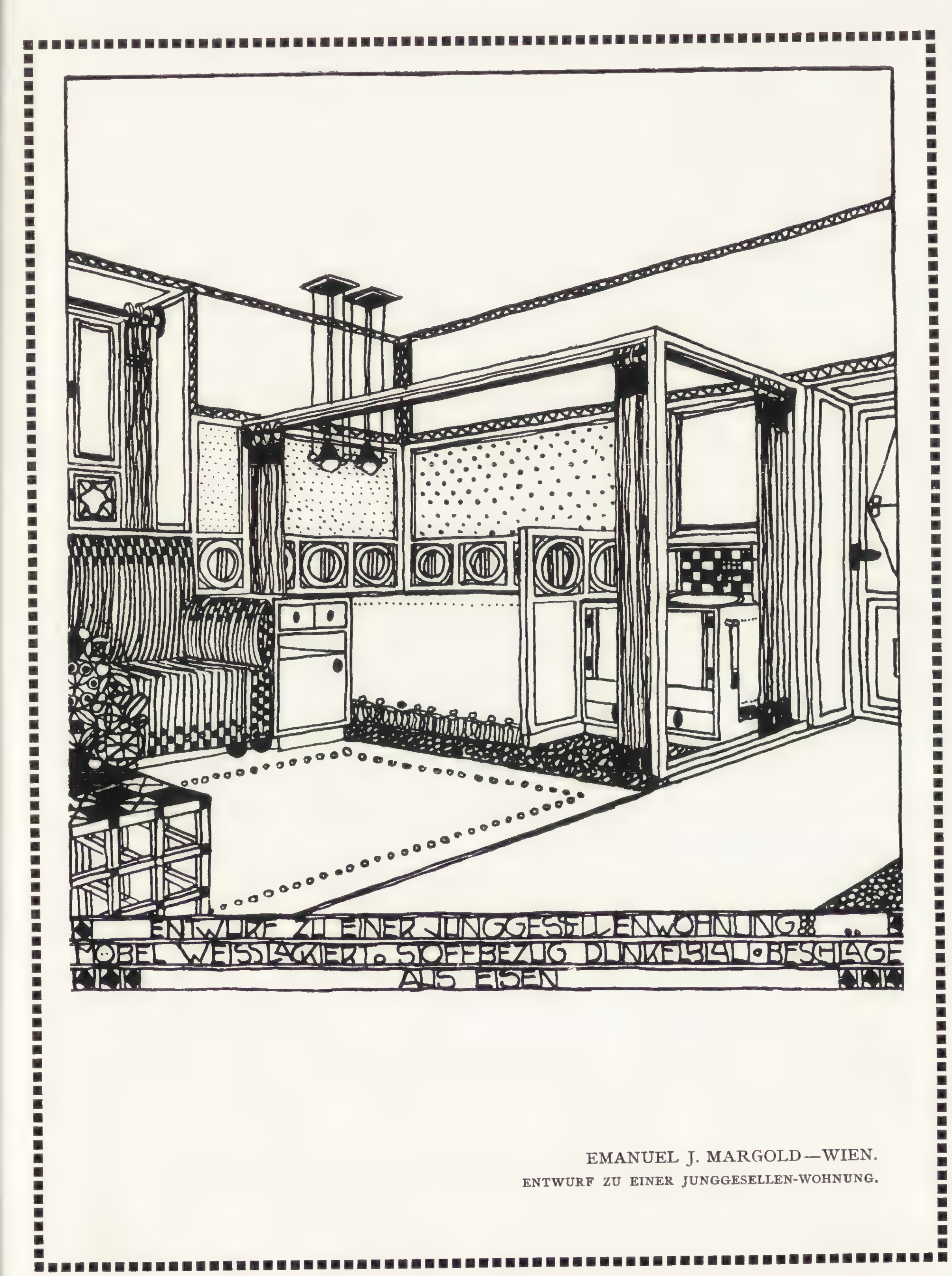
EMANUEL J. MARGOLD—WIEN. Plakat-Entwurf »Rudelfinum«.

Bruchteile eines Millimeters und Winkelsekunden maßgebende Werte. Darum ist es überaus schwierig, eine neue Drucktype von selbständigem Charakter zu schneiden; die gegebene Grundform so abzuändern, daß den technischen Forderungen Genüge geschieht und ein neuer optischer Eindruck vermittelt wird. Nur einem sehr fähigen Formgefühl gelingt es, für die verschiedenen Zwecke (Buchseite, Plakat, Taschentuch, Grabdenkmal) eine Schriftform zu finden, die dem Material des Schriftträgers und dem Schreibwerkzeug (der Feder, dem Pinsel, der Sticknadel, dem Geißfuß) gerecht wird. — Der Bedingungen und unumgänglichen Forderungen sind so viele, daß dem Genie ein Flug in das Gebiet des Schönschreibens arg verleidet werden kann. Die Kalligraphie läßt der Individualität gewiß ihr Recht; aber ihr oberstes Gesetz heißt: handwerkliche Treue. R. BREUER–BERLIN-WILMERSDORF.

Wir verweisen hier auf die weiteren Anregungen für die künstlerische Gestaltung stenographischer Schriftwerke auf Seite 113 dieses Heftes. D. R.



EMANUEL J. MARGOLD—WIEN.
ENTWURF ZU EINEM SCHLAF-ZIMMER.



EMANUEL J. MARGOLD—WIEN.
ENTWURF ZU EINER JUNGGESELLEN-WOHNUNG.

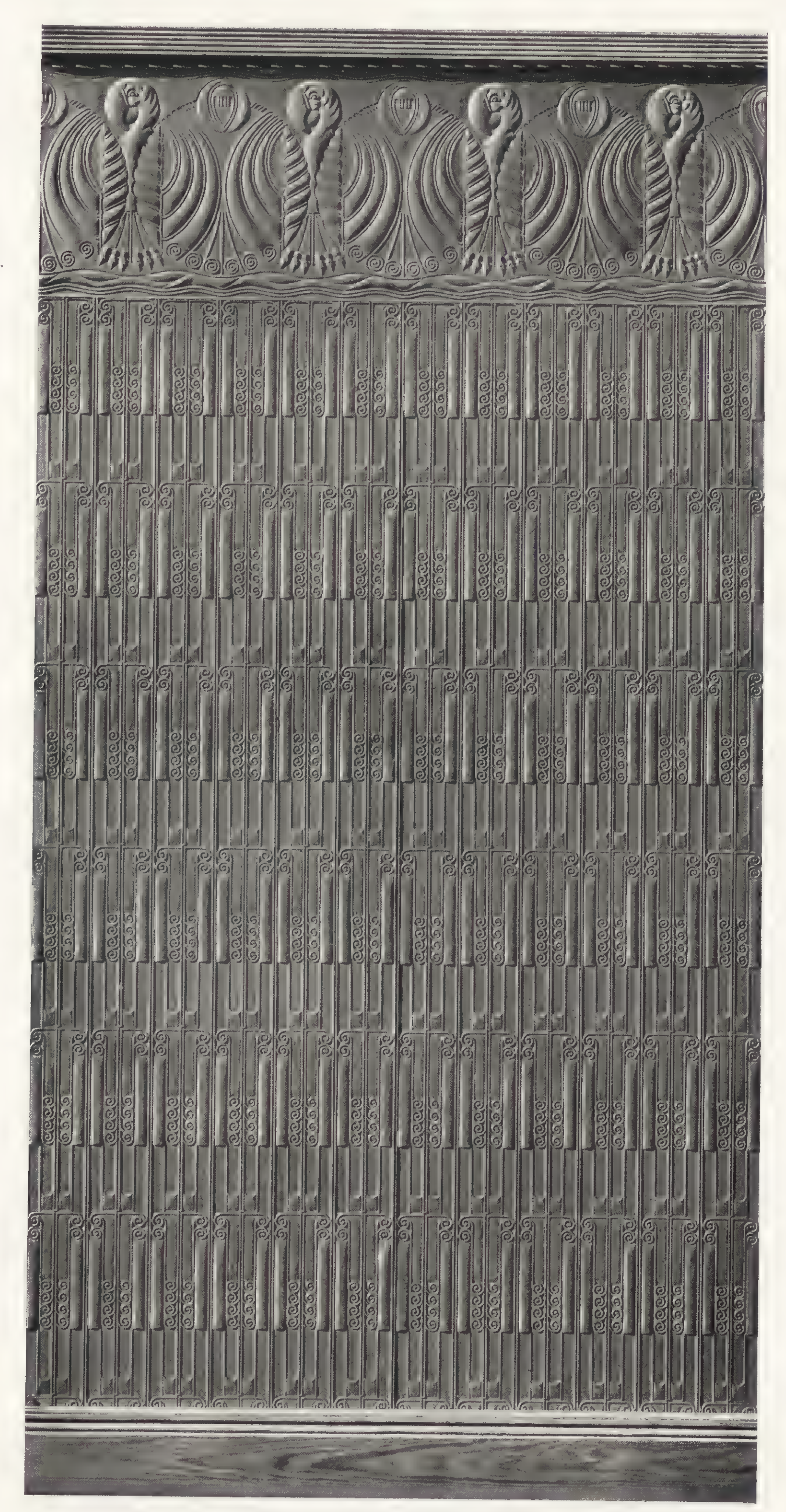


EMANUEL J. MARGOLD—WIEN.



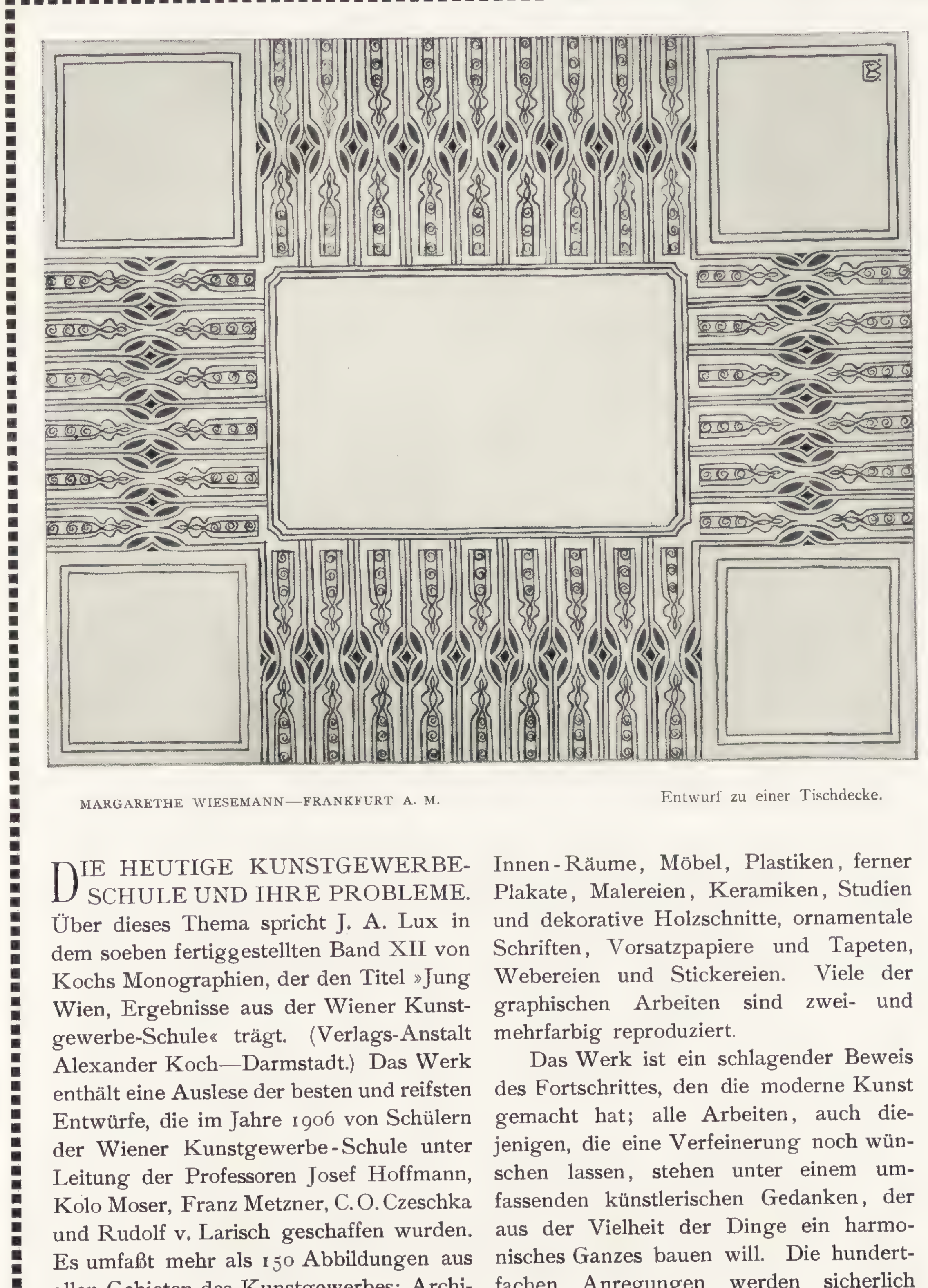
EMANUEL J. MARGOLD—WIEN.

PROFESSOR
PETER BEHRENS
DÜSSELDORF.



LAMBRIS-WAND-
BEKLEIDUNG
IN LINKRUSTA.

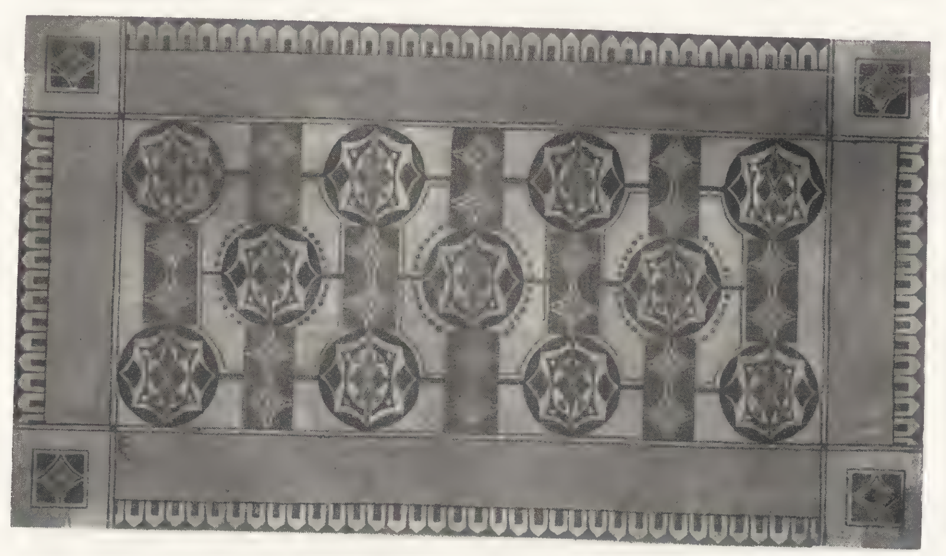
AUSGEFÜHRT VON DER DELMENHORSTER LINOLEUM-FABRIK »ANKER-MARKE« DELMENHORST.



MARGARETHE WIESEMANN—FRANKFURT A. M. Entwurf zu einer Tischdecke.

DIE HEUTIGE KUNSTGEWERBE-SCHULE UND IHRE PROBLEME. Über dieses Thema spricht J. A. Lux in dem soeben fertiggestellten Band XII von Kochs Monographien, der den Titel »Jung Wien, Ergebnisse aus der Wiener Kunstgewerbe-Schule« trägt. (Verlags-Anstalt Alexander Koch—Darmstadt.) Das Werk enthält eine Auslese der besten und reifsten Entwürfe, die im Jahre 1906 von Schülern der Wiener Kunstgewerbe-Schule unter Leitung der Professoren Josef Hoffmann, Kolo Moser, Franz Metzner, C. O. Czeschka und Rudolf v. Larisch geschaffen wurden. Es umfaßt mehr als 150 Abbildungen aus allen Gebieten des Kunstgewerbes: Architekturen und Modelle, Garten-Anlagen, Innen-Räume, Möbel, Plastiken, ferner Plakate, Malereien, Keramiken, Studien und dekorative Holzschnitte, ornamentale Schriften, Vorsatzpapiere und Tapeten, Webereien und Stickereien. Viele der graphischen Arbeiten sind zwei- und mehrfarbig reproduziert.

Das Werk ist ein schlagender Beweis des Fortschrittes, den die moderne Kunst gemacht hat; alle Arbeiten, auch diejenigen, die eine Verfeinerung noch wünschen lassen, stehen unter einem umfassenden künstlerischen Gedanken, der aus der Vielheit der Dinge ein harmonisches Ganzes bauen will. Die hundertfachen Anregungen werden sicherlich nicht ungenützt bleiben.



MARGARETHE WIESEMANN—FRANKFURT A. M. ENTWURF ZU EINEM TEPPICH.

MARGARETHE WIESEMANN FRANKFURT A. M. GESTICKTE KISSEN.





ARCHITEKT EMIL PIRCHAN—BRÜNN. Modell zu einer Friedhof-Anlage.

Bemerkungen zu dem Modell einer Berg-Nekropole für Triest.

VON ARCHITEKT EMIL PIRCHAN.

Der Totenkultus quillt aus tiefstem, menschlichstem Empfinden. Die Kunst soll seinem Ausdrucke die Ständigkeit geben, der Erinnerung Dauer verleihen, ihr bleibt eben das letzte Wort wo Natur in Staub zerfällt. Da die Friedhofskunst den letzten sinnlichen Ausdruck des abgeklärten Lebens nach dem ebnenden Mysterium des Todes zum Vorwurf hat, da sie vollbewußt zeitüberdauernd schafft und so ihre Epoche vollkommener auszudrücken hat, muß sie in gesteigerter Kraft bilden. Aus der Gleichheit schöpft sie die Größe, aus zusammenklingenden Gedanken und Gefühlen, aus menschlicher Empfindung wird ihr die Kraft, die Heiligkeit des Ernstes verleiht ihr die Würde: Größe und Kraft und Würde gibt ihr die Monumentalität.

Alle lautere Friedhofskunst ist monumental — war immer monumental. In ihr krystallisiert die Seelenkultur — das Endergebnis aller anderen Kultur — einer jeden Zeit. Vom alten Morgenland bis — zu unseren Ur-Großeltern waren die Begräbnisstätten durchglüht vom innerlichsten Lichte der Schönheit, umweht vom höchsten Wollen der Kunst! . . . .

Das vollste Aufgehen in der Größe des Gegenstandes, der heilige Schauer des ehrfurchtsvollsten Empfindens, die überlegene Wesensfassung der Gefühle, welche die italienischen Friedhöfe erbaute, wurde mir zum berauschenden Erlebnis, das Erlebnis zum Gedanken, der Gedanke zur Form: so erträumte ich diese Totenstadt für Triest.

Das Modell formte ich nicht nach einer Zeichnung, sondern ich begann in diesem direkt mein Wollen zu formulieren und den Anforderungen anzupassen. Die weiche Tonmasse konnte ich vom Gedanken meistern lassen: ich gliederte und glich ab, hob und tiefte, teilte Flächen und Räume, gab Bewegung und Ruhe, einigte Vielheit durch Rhythmus und band die einzelnen ganz verschiedenen Probleme zu der Einheit des Ganzen, die durchdrungen ist von der Sachlichkeit der Postulationen. Auf harmonisches Spiel, Gegen- und Widerspiel der Umfassungslinien, auf formal angemessene Verhältnisse und auf die richtige Impression der Massen kam es mir hauptsächlich an, die ich in diesem Modell zu finden suchte.

Am Monte Pantaleone, in angemessener Entfernung von der Stadt hebt sich diese Berg-Nekropole aus dem Meere. —

Zuerst mußten die Unregelmäßigkeiten des Hügels auf die einfachst-angepaßten tektonischen Verhältnisse gestimmt werden, denn





ARCHITEKT EMIL PIRCHAN—BRÜNN.

Blumenhalter in Keramik.

nicht den willkürlich-natürlichen Bewegungen und Formen des Terrains ging ich nach, sondern ich goß diese in ihre geometrische Elementargestalt, die weisen sollte, daß menschlicher Wille sie zum Ausdruckswerte erhob. — In die Architektur des Geländes setzte ich die Architektur der Baulichkeiten. Diese ist die ästhetische Äußerung des Raumerfordernisses, das den Gebäudezweck befriedigt. Die Flächen- und Linienführungen der einzelnen Bauten sind daher typische Formulierungen nach außen für die innere Dienstlichkeit der Räume, die aber in engster Beziehung zu einander und zu der umfassenden Gesamtheit stehen.

Die Bewegung der Aufgänge, die parallelistische Reihung der kleinen Einsegnungskapellen, Leichenhallen, Gärtnereien, der horizontale, tragende Schichtenaufbau der sich verjüngenden Abgleichsebenen, das vertikale Aufzeigen der Portalleuchttürme und des Krematoriums und die umgürtende Massenführung der Arkadengänge bereiten das dominierende Ereignis des Totenfeldes vor: die große Begräbniskirche, zugleich das Pantheon berühmter Verstorbener, das weit hinaus schimmern soll über den Smaragd des Meeres: ein Ruf der Toten an die Lebendigen, ein Denkstein der Lebenden für die Toten.

Rückwärts spannt sich an die Kirche das Gräberfeld der Großstadt. Hier lösen sich die Unterschiede des Seins zur physischen Gleichheit. Viele hundert Grabstellen schließt eine gemeinsame Pflanzendecke zu einer Einheit, die Einheiten der Abteilung reihen sich zur Gesamtheit der Fläche, deren monumentales Wesen und einfache Gliederung gewiß viel mehr feierliche Pietät, seelische Ruhe, Größe der Stimmung faßt und birgt, als jemals von den leider jetzt noch so üblichen »landschaftlichen« Totengefilden ausgehen könnten. In diesen wird mit den Grabstellen im Suchen nach unsachlicher intimer Wirkung verstecken gespielt oder diese zusammenhanglos zwischen regelwidrigen Baumgruppen verstreut. Aber ein Friedhof ist eben Totenstatt und nicht Park; weshalb scheuen, die Konsequenzen zu ziehen? Diese große tektonische Anlage dagegen macht aus der notwendigen systematischen Gemeinsamkeit des Totenlagers ihr





ARCHITEKT EMIL PIRCHAN—BRÜNN. Blumenhalter in Keramik.

Problem, das unter der Erde nicht die Toten, sondern den Toten liegen weiß. —

Es ist eine angekränkelte, falsch anerzogene Seite des Empfindens, die sich etwa gegen die regelmäßige Aneinanderreihung der Grabplätze, sei es in Arkaden oder in der Erde, sträubt. Ein sozialer oder geistiger Unterschied kann sich doch in unserem abgeklärten Zeitalter niemals an den Leichnam heften, den wir in Ehrenhaltung einer Reliquie in die Mutter Erde senken. All unsere Liebe und Verehrung braucht sich doch ebensowenig an das Häufchen Staub zu binden als sie diesem gelten kann:

Daher schlug ich für diesen Friedhof vor, auf die Gräber bloß schlichte Namenskreuze zu setzen, vielleicht noch ein gemeinsames großes Mal auf jeder Feldsektion. Aber die Denksteine, die die Hinterbliebenen dem Wesen der Verstorbenen errichten, sollten zusammengefaßt werden zu einer »Via appia«, die nach einem architektonischen Rhythmus gegliedert, neue Ausdrucksmöglichkeiten der Kunst erschließen würde und dazu eine Quelle von Schönheit werden könnte.

Diese ist es ja, die wir erstreben; die kommt ja, wenn wieder die Kunst auf die Friedhöfe zieht, die Kunst, die nicht nur unser Sein wie ein süßes Elixier durchtränken soll, sondern auch an unser Dagewesensein erinnern möge.

MÖGLICHKEITEN FÜR DIE KÜNSTLERISCHE AUSGESTALTUNG STENOGRAPHISCHER SCHRIFTSTÜCKE ::

Die Stenographie wird schon heute auch zu andern Zwecken als zur Wiedergabe des gesprochenen Wortes mit der Schnelligkeit der Rede benutzt. Es gibt bereits viele Bücher mit stenographischem Text, vielfach dient die Stenographie schon als Verkehrsschrift, und die Aussichten auf eine noch viel allgemeinere Verwendung sind aus verschiedenen Gründen, die jedoch nicht hierher gehören, äußerst günstig. Je allgemeiner aber die Verwendung der Stenographie wird, um so öfter wird die Notwendigkeit eintreten, stenographische Schriftstücke mit künstlerischen Anforderungen in Einklang zu bringen. Was bis jetzt auf dem Gebiete geleistet wurde, ist kläglich.

Zu tadeln ist vor allem das überängstliche Festhalten an der Form der vorgeschriebenen Typen, besonders an der Schräglage und Strichstärke. Man bekommt sofort eine viel wirkungsvollere Schrift, wenn man die Zeichen (ich beschränke mich für heute auf ein Exemplizieren mit dem Stolze-Schreyschen System) steil stellt und überdies mit der Breitfeder (Rundschriftfeder) wiedergibt. Die Haarstriche, auch das aufwärtsgezogene t, bekommen dann freilich je nach der Schräglage verschiedene Dicken, was aber die Lesbarkeit nicht beeinträchtigt. Schlimmer ist es, daß die Breitfeder nicht verschieden dicke Grundstriche nach derselben Richtung hin zu ziehen vermag und deshalb teilweise auf die Wiedergabe der Vokalsymbolik verzichten muß. Doch hier bietet sich der künstlerisch wirksame Ausweg, nach Fertigstellung des ganzen Schriftstückes, diejenigen Grundstriche, welche Verdickungen aufweisen müßten, mit einem dünnen, farbigen Nebenstrich zu versehen.

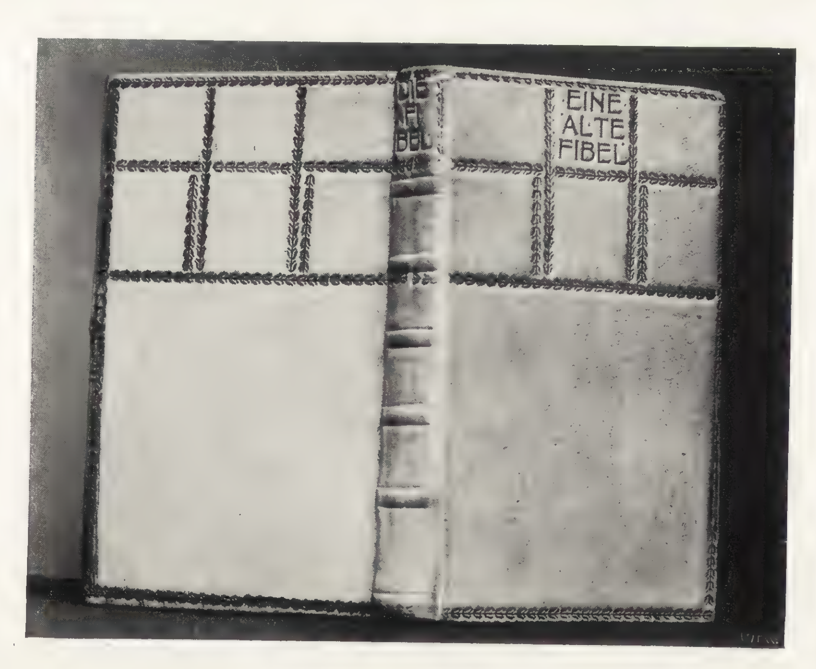
Je nachdem die vordere Kante der Breitfeder beim Schreiben parallel oder schräg zur Schriftlinienrichtung gehalten wird, entstehen zwei von einander dem Charakter nach sehr verschiedene Schriftarten. Bei der ersten bekommen viele Haarstriche dieselbe Dicke wie die Grundstriche, und manche Lautzeichen und selbst ganze Wörter, z. B. „ich", werden dadurch symmetrisch. Beide Schriftarten haben äußere Ähnlichkeit mit gewissen orientalischen Schriften, namentlich der arabischen und türkischen. Der Gedanke, sie in ähnlicher Weise wie diese durch das Dahinterlegen arabeskenartiger Formen zu verzieren, drängt sich daher auf. Für eine solche Ausschmückung eignen sich die ersten Worte der Abschnitte, die man, wie bei der gewöhnlichen Schrift die ersten Buchstaben, zu Initialen ausgestalten kann. Auch die Überschriften, welche oft nicht mehr Raum beanspruchen als ein einzelner Buchstabe der gewöhnlichen Schrift, bieten sich zur Ornamentierung förmlich an. Nötig ist ein scharfes Abheben der Schriftzüge vom ornamentierten Hintergrund, durch den Ton, die Farbe.

Schräge Schriftlage erfordert nicht durchaus einseitig laufende Ornamente, auch schräg geschriebene Worte lassen sich in rechtwinklige Umrahmungen einschließen. Für die Verwendung freierer Linienzüge als begleitendes Ornament geben die kalligraphischen Meisterwerke der letzten Jahrhunderte gute Fingerzeige, doch sollte der Stenograph sich nur den Geist, der aus ihnen spricht, nicht die Einzelformen aneignen.

Ein dankbares Motiv ist die Schriftlinie selbst, welche man stets durch einen farbigen Strich schon deshalb markieren sollte, weil sie die teils hoch, teils tiefgestellten und dadurch verzettelten Schriftelemente zu einem ruhigen Gesamtbild zusammenfaßt. Doch wird diese Wirkung wieder aufgehoben, wenn man sie über das beschriebene Feld hinausführt.

Es fehlt mir in diesem Hefte leider an Raum, noch auf andere Gesichtspunkte hinzuweisen. Bei anderer Gelegenheit hoffe ich unter Anführung praktischer Beispiele auf das Thema eingehender zurückkommen zu können. O. Scheffers – Dessau.

ARCHITEKT E. PIRCHAN. BUCH-BAND.







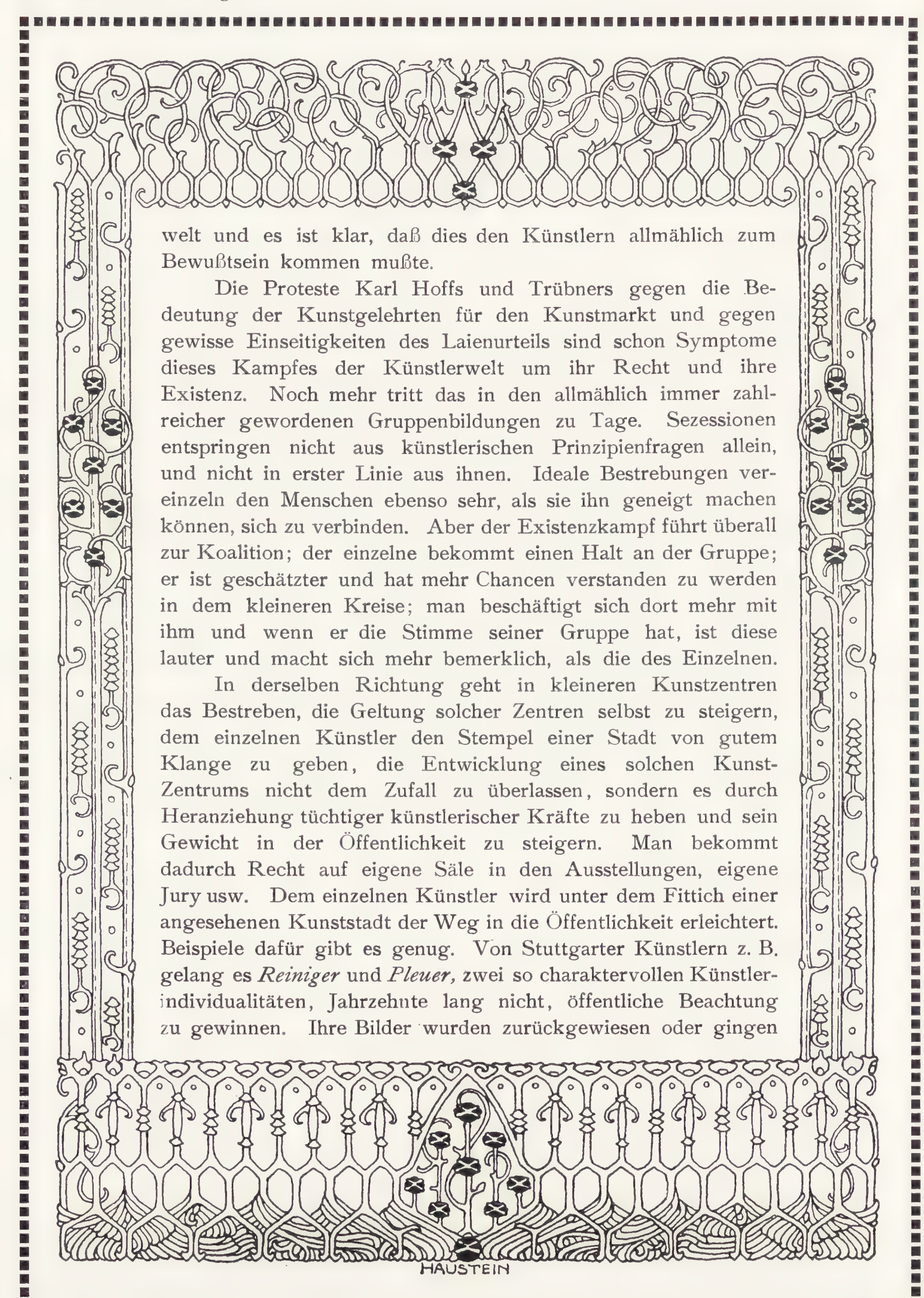
J. V. CISSARZ – STUTTGART.
WAND-GEMÄLDE IN DER VILLA DES
REGIERUNGSRAT FRANK IN CÖLN.



NEUZEITLICHE KUNST-BESTREBUNGEN IN WÜRTTEMBERG.

Überblickt man das ziemlich mannigfach gewordene Bild des Künstlerlebens unserer Tage, all diese Gruppenbildungen, den Ausstellungsbetrieb, die Tendenz zum Kunstgewerbe, den Drang der Künstler, auch literarisch ihre Sache zu vertreten und derartige Erscheinungen, so kann man in ihnen den Versuch nicht verkennen, sich den auch für den Künstler schwieriger gewordenen Existenzbedingungen der Neuzeit anzupassen. Die Zahl der Künstler steigt vermutlich in direktem Verhältnis zu der Bevölkerungszunahme, vielleicht noch rascher, das Kunstbedürfnis des Volkes steigt sicher nicht mit der Bevölkerungszunahme. Der lokale Kunstmarkt, der früher dem Künstler eine im ganzen bescheidene, aber relativ sichere Existenz bot, ist dem nationalen und internationalen gewichen, in dem der einzelne Künstler sich nur schwer zur Geltung bringt. Wahres Talent, tüchtige Arbeit, Feinheit der Beobachtung, tiefes Eindringen in die Natur kommt ja sicherlich mit der Zeit zur Geltung, aber diese Zeit ist oft nicht die Zeit des Künstlers oder mindestens nicht die Zeit, in der er einer Aufmunterung, einer Erleichterung seiner Existenz am meisten bedürftig wäre. Es gibt eine soziale Frage in der Künstler-

HAUSTEIN

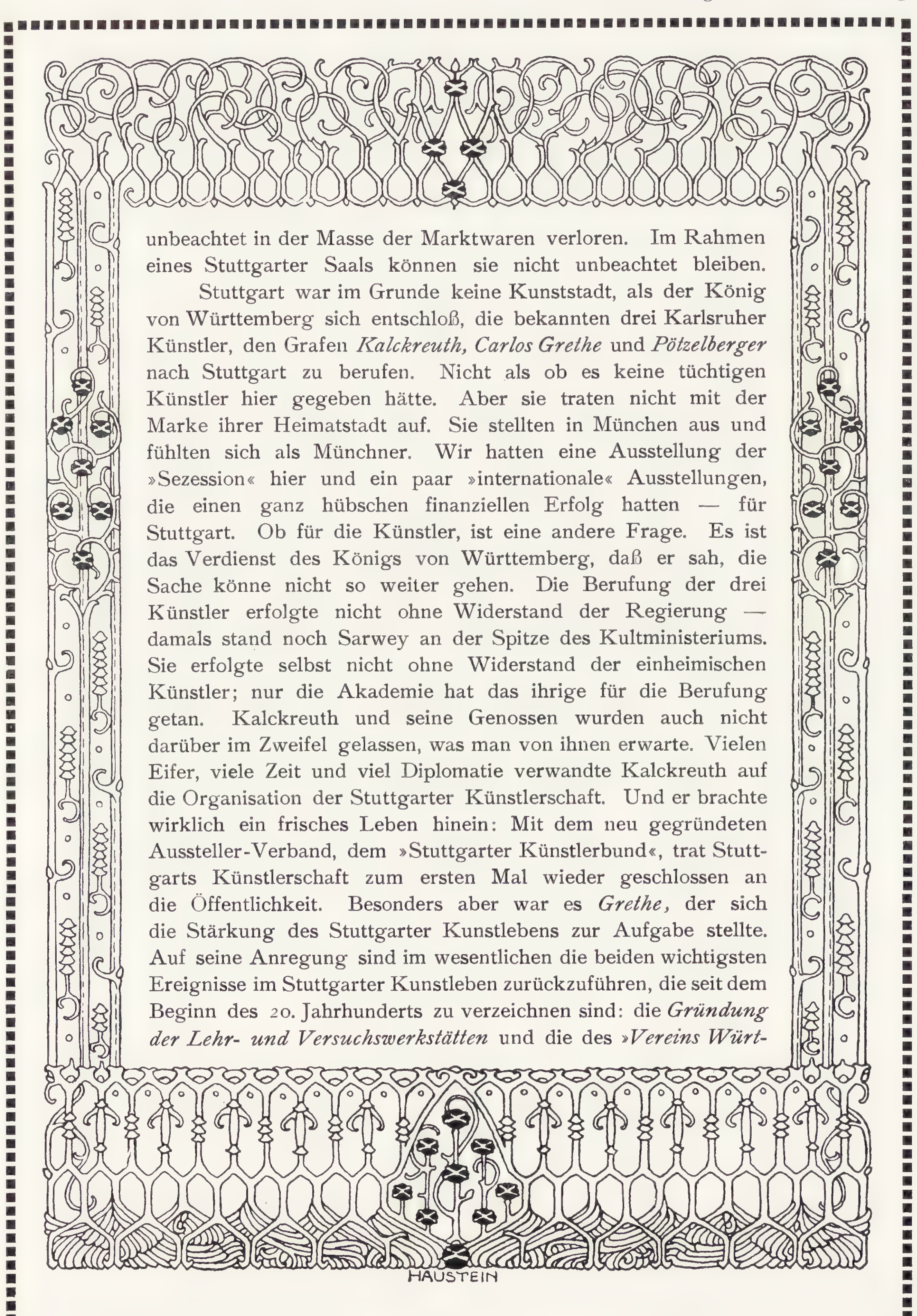


welt und es ist klar, daß dies den Künstlern allmählich zum Bewußtsein kommen mußte.

Die Proteste Karl Hoffs und Trübners gegen die Bedeutung der Kunstgelehrten für den Kunstmarkt und gegen gewisse Einseitigkeiten des Laienurteils sind schon Symptome dieses Kampfes der Künstlerwelt um ihr Recht und ihre Existenz. Noch mehr tritt das in den allmählich immer zahlreicher gewordenen Gruppenbildungen zu Tage. Sezessionen entspringen nicht aus künstlerischen Prinzipienfragen allein, und nicht in erster Linie aus ihnen. Ideale Bestrebungen vereinzeln den Menschen ebenso sehr, als sie ihn geneigt machen können, sich zu verbinden. Aber der Existenzkampf führt überall zur Koalition; der einzelne bekommt einen Halt an der Gruppe; er ist geschätzter und hat mehr Chancen verstanden zu werden in dem kleineren Kreise; man beschäftigt sich dort mehr mit ihm und wenn er die Stimme seiner Gruppe hat, ist diese lauter und macht sich mehr bemerklich, als die des Einzelnen.

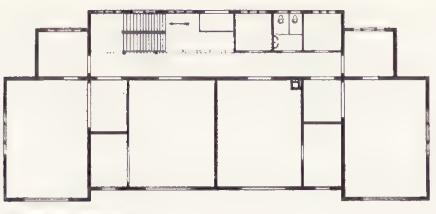
In derselben Richtung geht in kleineren Kunstzentren das Bestreben, die Geltung solcher Zentren selbst zu steigern, dem einzelnen Künstler den Stempel einer Stadt von gutem Klange zu geben, die Entwicklung eines solchen Kunst-Zentrums nicht dem Zufall zu überlassen, sondern es durch Heranziehung tüchtiger künstlerischer Kräfte zu heben und sein Gewicht in der Öffentlichkeit zu steigern. Man bekommt dadurch Recht auf eigene Säle in den Ausstellungen, eigene Jury usw. Dem einzelnen Künstler wird unter dem Fittich einer angesehenen Kunststadt der Weg in die Öffentlichkeit erleichtert. Beispiele dafür gibt es genug. Von Stuttgarter Künstlern z. B. gelang es *Reiniger* und *Pleuer,* zwei so charaktervollen Künstlerindividualitäten, Jahrzehnte lang nicht, öffentliche Beachtung zu gewinnen. Ihre Bilder wurden zurückgewiesen oder gingen

HAUSTEIN



unbeachtet in der Masse der Marktwaren verloren. Im Rahmen eines Stuttgarter Saals können sie nicht unbeachtet bleiben.

Stuttgart war im Grunde keine Kunststadt, als der König von Württemberg sich entschloß, die bekannten drei Karlsruher Künstler, den Grafen *Kalckreuth, Carlos Grethe* und *Pötzelberger* nach Stuttgart zu berufen. Nicht als ob es keine tüchtigen Künstler hier gegeben hätte. Aber sie traten nicht mit der Marke ihrer Heimatstadt auf. Sie stellten in München aus und fühlten sich als Münchner. Wir hatten eine Ausstellung der »Sezession« hier und ein paar »internationale« Ausstellungen, die einen ganz hübschen finanziellen Erfolg hatten — für Stuttgart. Ob für die Künstler, ist eine andere Frage. Es ist das Verdienst des Königs von Württemberg, daß er sah, die Sache könne nicht so weiter gehen. Die Berufung der drei Künstler erfolgte nicht ohne Widerstand der Regierung — damals stand noch Sarwey an der Spitze des Kultministeriums. Sie erfolgte selbst nicht ohne Widerstand der einheimischen Künstler; nur die Akademie hat das ihrige für die Berufung getan. Kalckreuth und seine Genossen wurden auch nicht darüber im Zweifel gelassen, was man von ihnen erwarte. Vielen Eifer, viele Zeit und viel Diplomatie verwandte Kalckreuth auf die Organisation der Stuttgarter Künstlerschaft. Und er brachte wirklich ein frisches Leben hinein: Mit dem neu gegründeten Aussteller-Verband, dem »Stuttgarter Künstlerbund«, trat Stuttgarts Künstlerschaft zum ersten Mal wieder geschlossen an die Öffentlichkeit. Besonders aber war es *Grethe*, der sich die Stärkung des Stuttgarter Kunstlebens zur Aufgabe stellte. Auf seine Anregung sind im wesentlichen die beiden wichtigsten Ereignisse im Stuttgarter Kunstleben zurückzuführen, die seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts zu verzeichnen sind: die *Gründung der Lehr- und Versuchswerkstätten* und die des *»Vereins Württ-*



PROFESSOR BERNHARD PANKOK.

ATELIER-GEBÄUDE DES VEREINS WÜRTTEMBERGISCHER KUNST-FREUNDE. BAU-AUSFÜHRUNG: JULIUS HOFACKER—STUTTGART.



PROF. BERNHARD PANKOK—STUTTGART. Ateliergebäude des Vereins Württemberg. Kunstfreunde.

tembergischer Kunstfreunde«. Die eine fand bald das lebhafte Interesse des neuen Kultministers *v. Weizsäcker,* im zweiten ist der König an die Spitze getreten, der es hie und da ausgesprochen hat, daß die Bedeutung der Kunst in den einzelnen Hauptstädten einer der Wege sei, auf denen sich die fürstliche Autorität jetzt noch fruchtbar betätigen und die wünschenswerte Vielgestaltigkeit des deutschen Geisteslebens erhalten lasse.

Die »*Lehr- und Versuchswerkstätten*«, deren Lehrer den Lesern der Zeitschrift von früher her wohl bekannt, sich in dieser Nummer in einer Anzahl ihrer neuesten Werke vorstellen, waren ursprünglich in einer etwas anderen Form geplant gewesen, als sie zunächst in die Erscheinung getreten sind. Zuerst hatten Kalckreuth und Grethe der Regierung vorgeschlagen, die Münchner Vereinigten Werkstätten einfach hierher zu berufen. Es sollte ihnen vom Staat eine jährliche Subvention gegeben werden, dafür sollten sie dann etwa 20 Schüler jährlich unterrichten. Als solche Schüler waren wesentlich Studierende der Akademie gedacht. Denn bei ihnen sollte der Übergang ins Kunstgewerbe erleichtert und ihnen dadurch neue Wege zu gesicherter Existenz eröffnet werden. Wie viele begabte Künstler können als Vertreter der freien Kunst nur zu einem kümmerlichen Dasein kommen; im Kunstgewerbe könnten sie Tüchtiges leisten, mit den Mitteln der vollen akademischen Ausbildung in einem höheren Sinn tätig sein und zugleich eine sichere Grundlage für ihre Existenz gewinnen. Allein der Plan scheiterte in dieser Form an einer doppelten Schwierigkeit; zuerst an dem Widerstand der kunstgewerblichen Fabrikanten. Diese, von



PROFESSOR BERNHARD PANKOK—STUTTGART. Nördlicher Eingang des Ateliergebäudes.

der Regierung über den Plan befragt, machten sich zwar die bekannten Klagen über die ungenügenden Leistungen der Kunstgewerbeschulen zu eigen, und zeigten sich einer technischen Ausbildung ihrer Schüler gar nicht abgeneigt, konnten aber in der Konkurrenz der Vereinigten Werkstätten nur eine unnötige Erschwerung ihrer Lebensbedingungen erblicken. Die Werkstätten mußten also den Charakter der Schule statt den eines künstlerisch-technischen Unternehmens annehmen. Sodann konnte eine Angliederung der Werkstätten an die Akademie nicht erreicht werden. Die Regierung befürchtete wohl mit Grund, dafür keine Neigung in der Volksvertretung zu finden; man hatte dort schon Berechnungen darüber angestellt, wie hoch der einzelne Kunstschüler den Staat zu stehen komme. Dagegen war



PROFESSOR BERNHARD PANKOK.
AUS DEM OBEREN TREPPEN-HAUSE DES ATELIER-GEBÄUDES. AUSF. DER MÖBEL: FR. MAYER, MÖBEL-FABRIK, DER KUNST-VERGLASUNG: VALENTIN SAILE—STUTTGART.



PROF. BERNH. PANKOK. SÜDL. EINGANG DES ATELIER-GEBÄUDES. AUSFÜHRUNG: SCHUMACHER.
Ausführung der Schreinerarbeit: G. Schumacher. Beschläge: Friedr. Carl Bauer in Feuerbach bei Stuttgart. Kunstschmiedearbeit: Albert Kleber—Stuttgart.



PROF. BERNH. PANKOK—STUTTGART.
AUS DEM UNTEREN TREPPENHAUSE DES ATELIERGEBÄUDES. AUSFÜHRUNG DER BAUSCHREINERARBEITEN: G. SCHUMACHER—STUTTGART, DER MALERARBEITEN: EUGEN KRANZ—STUTTGART.

ATELIER DES MALERS ROBERT WEISE IM ATELIER-GEBÄUDE



PROFESSOR BERNHARD PANKOK. AUS DEM OBEREN TREPPENHAUSE DES ATELIER-GEBÄUDES



Atelier des Malers J. V. Cissarz im Ateliergebäude.

für die Erweiterung der Kunstgewerbeschule durch Werkstätten auch in der Kammer ein Verständnis zu erhoffen; und so entstanden die Lehr- und Versuchswerkstätten als ein Teil der Kunstgewerbeschule, übrigens unter der selbständigen Leitung erst *Krügers,* dann *Pankoks.* Die Räume des ehemaligen, allmählich weit in die Stadt hereingerückten Zuchthauses waren damals gerade frei geworden. Arbeitssäle und Werkstätten gab es schon darin, und man konnte im Laufe der Zeit eine große Schreinerwerkstätte, einen Maschinensaal für Holzbearbeitung, eine Metallwerkstätte und eine keramische Werkstatt einrichten. Eine Buchdruckerfachschule wurde durch den Buchdruckerverein in dem Gebäude der Werkstätten eingerichtet und den Schülern der letzteren die Mitbenutzung gestattet. *Cissarz,* der von dem Verein Württembergischer Kunstfreunde hierher berufen war, erhielt einen Lehrauftrag für Buchkunst. Auch *Habich* war ein solcher zugedacht und die Anstalt sollte damit um eine Steinmetzschule bereichert werden. Indessen hat die Berufung Habichs an die Technische Hochschule diesen Plan vereitelt, nur als Lehrer im Modellieren ist der Künstler an der Schule tätig. Als Hauptlehrer wirkten von Anfang an der Anstalt *Pankok,* später *von Heider, Rochga* und *Haustein.* Neben dem Unterricht von Schülern beschäftigte sich die Anstalt auch mit der Abhaltung von Meisterkursen, die gut besucht waren. Hier hat besonders Rochga in den Kursen für die Dekorationsmaler eine fruchtbare Tätigkeit entfaltet. Endlich sollten noch kunstgewerbliche Entwürfe an die Interessenten gegen Entgelt abgegeben werden.

Aber die Gegnerschaft der Fabrikanten ist selbst der so reduzierten Anstalt nicht



ROBERT WEISE—STUTTGART. Gemälde: »Die Brücke«.

erspart geblieben. Sie hat sich in den letzten Zeiten soweit entwickelt, daß sie zum Austritt sämtlicher Lehrer der Anstalt und einer Anzahl anderer Stuttgarter Künstler aus dem Württembergischen Kunstgewerbeverein geführt hat. Das Publikum hat im allgemeinen angenommen, daß dieser Austritt mit einem unliebsamen Zwist zusammenhänge, der zwischen der Leitung des Kunstgewerbevereins und dem Redakteur der Zeitschrift desselben (»Mitteilungen des Württ. Kunstgewerbevereins«) Dr. Franck—Oberaspach ausgebrochen war. Diese Annahme ist irrig. Es spielen in diesem Konflikt persönliche Angelegenheiten herein, die für den Außenstehenden schwer zu beurteilen sind und ihm vorläufige Neutralität zur Pflicht machen. Dagegen beruhen allerdings die Angriffe, die auf die Tätigkeit Dr. Francks gemacht wurden und die von den Möbel-Industriellen ausgingen, auf demselben Gegensatz von Fabrikanten und Künstlern bezw. Kunstgewerblern, der sich durch ganz Deutschland bemerklich macht, der aus Anlaß der Dresdner Ausstellung vom vorigen Jahre akut wurde und neuerdings, wie wir hören, sogar zu einer Denunziation gegen *Muthesius* geführt hat; auf demselben Gegensatz, der auch den hiesigen Künstlern das Verbleiben im Kunstgewerbeverein verleidet hat. Bei der letzten Berliner Tagung des Fachverbandes der wirtschaftlichen Interessen des Kunstgewerbes sprach einer der hiesigen Fabrikanten von einer der Industrie vom Landtag »aufoktroyierten« Künstlergruppe und daß man sich dieselbe »vom Halse schaffen« werde. Wird eine solche Stimmung wirklich aggressiv, so mag einem Künstler wohl die Selbstachtung verbieten, in einem Verein mit solchen Gegnern zusammenzuarbeiten. Man darf überhaupt sagen, daß Deutschland kaum eine schmerzlichere und beschämendere Erscheinung erlebt hat, als diese Empörung der Fabrikanten



PHOTOGRAVURE: VERLAG H. NABEL—BERLIN.

ROB. WEISE-STUTTGART.
DAME IN HERBST-LANDSCHAFT.



ROBERT WEISE—STUTTGART. Gemälde: »Familienbild«.

gegen die geringfügige Konkurrenz der Lehr- und Versuchswerkstätten und der Kunstgewerbeschulen. Das erinnert ja wahrhaftig an die Befürchtungen der Fuhrleute in den dreißiger Jahren, daß ihnen die Eisenbahnen allen Verdienst wegnehmen werden. Es paßt vollends so gar nicht zu der geistigen Beweglichkeit und dem hohen Maß von Intelligenz, das wir sonst dem deutschen Fabrikantenstand zuzuschreiben gewohnt sind. Alle Fortschritte in der Welt beruhen auf Differenzierungen, wie der Baum dadurch fortschreitet, daß er sich in Äste teilt. Daß im Kunstgewerbe die Trennung des Erfinders von dem Ausführenden und eine Verselbständigung des Erfinders stattfindet, ist so eine naturgemäße Entwicklung. Es bedeutet einfach ein Zurückbleiben, wenn man sich dagegen wehrt, statt die neuen Chancen, die auch darin liegen, mit gesundem kaufmännischen Instinkt auszunützen und die Stellung Deutschlands auf dem Weltmarkt so zu stärken. In fünfzig Jahren wird es in Deutschland keinen Fabrikanten mehr geben, der nicht in dieser Opposition die Kinderkrankheit einer neuen größeren Epoche belächeln würde. Und glücklicherweise fehlen Leute, die so denken, auch heute nicht unter



ROB. WEISE-STUTTGART.
GEMÄLDE: »DIE STÄDTERIN«.



ROBERT WEISE—STUTTGART. Gemälde: »Weihnachten«.

den Fabrikanten. In Hofrat *Bruckmann* —Heilbronn z. B. haben die Künstler-Bestrebungen immer einen verständnisvollen Freund gefunden.

Ebenso schmerzlich wie diese Opposition der Fabrikanten war für die geistigen Urheber der neuzeitlichen Bewegung in Württemberg, daß es nicht gelang, die Lehr- und Versuchswerkstätten in nähere Beziehung zu der Akademie zu bringen. Denn in der Tat — wenn solche Dinge nicht gleich recht gemacht werden, den idealen Anforderungen so nahe gebracht werden als möglich, so verbrauchen sie nur tüchtige Kräfte, ohne sie in vollem Maße nutzbar zu machen. Aber wir hoffen von der Zukunft eine weitere Entwicklung, eine Entwicklung, die jetzt sogar in greifbare Nähe gerückt ist. Die Regierung, die wegen des Bahnhofumbaus genötigt ist, eine neue Kunstgewerbeschule zu bauen, scheint dem Plan nicht abgeneigt zu sein, eine Vereinigung der Kunstakademie, der Lehrwerkstätten und der Kunstgewerbeschule herbeizuführen. Ein großes Gebäude in einer gewissen Entfernung von der Stadt, an einem prachtvollen Platz, ist für das Heim der vereinigten Anstalten ins Auge gefaßt. Stuttgart wird, wenn der Plan, wie nicht zu bezweifeln ist, die Zustimmung der Volksvertretung findet, damit einen mächtigen Schritt vorwärts getan haben und eine in ihrer Art einzige Anstalt besitzen. Der große Gedanke der Hereinziehung des Kunstgewerbes in das Gebiet der wirklichen Kunst, der Wechselwirkung zwischen reiner und angewandter Kunst wird damit den ersten organisierten Ausdruck in deutschen Landen gewonnen haben.

Der Lehrkörper, mit welchem die Lehr- und Versuchswerkstätten Stuttgarts in diese neue Organisation eintreten werden,



MALER ROBERT WEISE.
»BILDNIS« (Z. ZT. MANNH. AUSST.)



ROBERT WEISE—STUTTGART. Gemälde: »Die blaue Stunde«.

PHOTOGRAPHIE: VERLAG FRANZ HANFSTAENGL—MÜNCHEN.

ist so glücklich zusammengesetzt, daß wir nicht anstehen, zu erklären, daß diese Anstalt sich vielleicht einst als das zukunftsreichste Element im Kunstleben Stuttgarts herausstellen wird. Der Verfasser gehört nicht zu denen, die an einen neuen Stil in dem Sinne glauben, daß auch in der Zukunft noch gewisse einfache Formelemente verwendet werden, um in konsequenter Durchführung eine gemeinsame Formensprache für Architektur und Kunstgewerbe zu bilden. Der Stil der Zukunft wird dem ganzen Geist der Zeit entsprechend, sehr viel subjektiver, persönlicher und individueller sein, ähnlich wie der Stil der Maler es schon lange gewesen ist. Rembrandt ist ja im gewissen Sinne Barockkünstler wie Rubens, aber das Individuelle überwiegt das Gemeinsame; so wird es allem nach auch beim Kunstgewerbe gehen. Man braucht da Individualitäten. Die Gruppe charaktervoller Künslerindividualitäten nun, die in den Lehr- und Versuchswerkstätten unter Leitung Pankoks vereinigt sind, zeigt eine solche Mannigfaltigkeit von Begabungen, daß wohl jedes aufkeimende Talent hier einen Anhalt und eine ihm gemäße Förderung finden kann. Was uns aber besonders wichtig erscheint, ist dies, daß



PROF. R. ROCHGA — STUTTGART.
LITHOGRAPHIE: »SPÄTSOMMER«.



PROF. B. PANKOK.
DAMEN-BILDNIS.

sich bei jedem der genannten Künstler jene Universalität des Könnens und Strebens findet, die vorhanden sein muß, wenn eine wahrhaft künstlerische Leistung auf diesem Gebiet erwartet werden soll. Man hat es als das unterscheidende Merkmal der kunstgewerblichen Bewegung in Deutschland bezeichnet, daß sie von Anfang an nicht auf die Gestaltung einzelner Geräte und Schmucksachen, sondern mit großer Energie auf die Komposition ganzer Räume ausgegangen ist. Mit dieser Richtung begegnet sie am besten der immer noch verbreiteten Meinung, daß die »angewandte« Kunst ein geringeres Maß von Talent voraussetze als die »reine« Kunst. Als Innenarchitektur tritt die angewandte Kunst auf dieselbe Stufe mit der Baukunst; und was auch von gewissen ästhetischen Standpunkten aus gegen die Gleichsetzung der Architektur mit der Musik und der Malerei gesagt worden ist, sofern die Architektur, und also auch die Innenarchitektur, imstande ist, einen fühlbaren Ausdruck von Stimmung, von Behagen oder festlicher Gehobenheit, von einfacher Würde oder heiterer Anmut zu bewirken, einen Eindruck, der ganz gleich ist mit demjenigen, den wir von landschaftlichen Bildern bekommen können, ist sie wahre und vollkommne Kunst. Nicht niederer ist das Talent solcher



PROF. BERNH. PANKOK.
GEMÄLDE: »FAMILIEN-BILDNIS«.



HANS v. HEIDER–STUTTGART.
ÖLGEMÄLDE: »SARCA - MÜNDUNG«. *

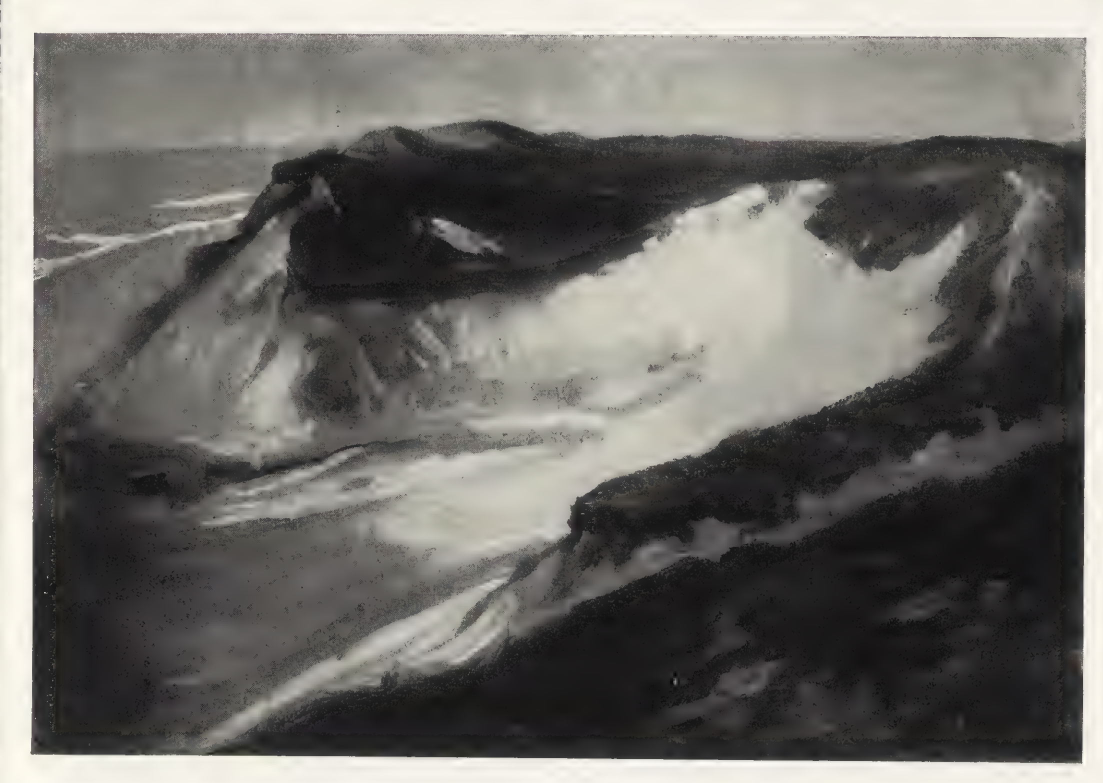


HANS VON HEIDER — STUTTGART.
ÖLGEMÄLDE: »BEI NECKAR-GRÖNINGEN«.



J. V. CISSARZ—STUTTGART. Gemälde: »Stimmung in Grau und Grün«.

Künstler, sondern es ist nur anders geartet. Es hat ein Element von der allgemeinen Kulturarbeit, d. h. von der Unterwerfung des Stoffes unter die geistigen Zwecke in sich. Man findet bei Künstlern dieser Art in der Regel eine angeborene Freude an der Behandlung des mannigfachen Materials, das uns die Natur bietet; es reizt sie, aus dem toten und gleichgiltigen Stoff das brauchbare, menschlichen Zwecken dienende Gebilde zu machen; man findet ihre Jugend in den Werkstätten der Schreiner, Schlosser, Mechaniker; sie haben den konstruierenden Geist in sich; sie wollen nicht wie die reinen Künstler aus dem Nichts schaffen, sondern aus dem gegebenen Chaos formloser Stoffe eine Welt bauen; der Stoff dieser Welt ist ihnen nicht gleichgiltig, der Metallglanz reizt sie, die feine Maserung des Holzes, seine zarten Farbennüancen, der bunte Glasfluß; das Instrument reizt sie, das dem Stoff Gestalt und Form gibt und ihm, indem es die Natur des Stoffes entfaltet, auch die eigene Natur und den Charakter, der in der Hand des arbeitenden Künstlers liegt, aufdrückt. Alle diese Stuttgarter Künstler haben die angewandte Kunst mit einem Gefühl inneren Zwanges ergriffen, mit einer instinktiven Notwendigkeit gesucht; kaum war die Idee eines neuen, aus dem Geiste der Gegenwart zu erzeugenden Kunstgewerbes entstanden, da erkannten sie sich selbst und fühlten ihre Bestimmung. Man sieht sie alle, wie unsere Nummer



J. V. CISSARZ—STUTTGART. Gemälde: »Grauer Tag in den Dünen«.

zeigt, von Zeit zu Zeit in das Gebiet der sogenannten reinen Kunst ausfliegen; aber sie atmen in dieser Luft nur aus, um sich mit erneuter Kraft der Bearbeitung der Stoffe zuzuwenden.

Man hat auf dem letzten Verbandstag Deutscher Kunstgewerbevereine wiederholt darauf hingewiesen, daß die Bedeutung einer solchen Anstalt ganz auf dem Charakter ihres Leiters beruhe. Ist das wahr, so dürfen wir uns freuen, daß *Pankok* an dieser Stelle steht. Der Künstler ist ja mehrfach charakterisiert worden; er ist eine Individualität, die sich deutlich und überzeugend ausspricht; kein Dito und Item, nicht *auch* ein Künstler unter den vielen, sondern eine Natur, die mit eigentümlicher Frische sich fühlbar macht. Diese Frische tritt erquickend in seinen Bildern zutag; es ist etwas Gesundes und Lebendiges in ihnen, nichts Nachempfundenes und keine Anklänge, sondern ein glückliches, der Natur direkt entgegengehendes Auge. In seinen Innenräumen geht seine Richtung vorwiegend auf das Feine, das Komplizierte. Er ist ein Mann mit den Nerven des modernen Kulturmenschen und kann nicht einsehen, wie der natürliche Ausdruck dieses höchst verwickelten Wesens das Primitive sein könne. Zwischen den beiden natürlichen Polen der angewandten Kunst, Gesetzmäßigkeit und Freiheit, Verstandesmäßigkeit und Phantasiemäßigkeit steht er dem letzteren nahe; daher ist er am Besten, wenn er solche Aufgaben, wie das Eheschließungszimmer in Dessau, das Musikzimmer für St. Louis zu lösen hat. Hier schwelgt er in Formen, nützt jede Eigenschaft des Materials, die ganze Fülle der Techniken, den Glanz der Farben, die zarte Nuance der Intarsien, den Schimmer des Metalles, plastische und malerische Wirkungen aus, um eine höchst bewegte, feine, den erhöhten Schwingungen des



PROFESSOR R. ROCHGA. WIDMUNGS-BLATT.

Lebensgefühls entsprechende Stimmung zu erzielen. Selbst wer mit der Gestaltung einzelner Möbel nicht einverstanden ist, wird von dem Zauber des Ganzen hingerissen und fühlt, daß Pankok unter den Vertretern des modernen Kunstgewerbes der Dichter und daß seine Seele voll von Poesie ist. Damit soll nicht gesagt sein, daß er das Einfache nicht auch gestalten könne. Die Ansichten aus dem *Ateliergebäude*, dessen schlichte Sachlichkeit ebenso auffällt, wie der feine Geschmack, mit dem alles gemacht ist, und die vornehme Behaglichkeit seiner Stimmung beweisen das Gegenteil. Man sehe die Türe (Abb. S. 122). Nur dies wird man wohl sagen dürfen, daß Pankok sein Bestes und Eigenstes in solchen Räumen geben wird, in denen zarteres, raffinierteres, modernes Kulturleben seinen Ausdruck findet. Ein moderner Mensch ist er auch darin, daß er sich seiner Ziele klar bewußt ist. Jeder Archaismus ist ihm zuwieder, jede ungesunde Romantik, weil sie ein fremdes, unharmonisches Element in die Gegenwart hereinträgt. Sein Gefühl dafür ist so stark, daß er zuerst an den alten Barock- und Renaissancerahmen Anstoß nahm, mit denen man moderne Bilder umgab. Das führte ihn zum Kunstgewerbe. Nie wird man ihn unter den Primitiven finden. Die Mittel der Zeit, Maschinen und Techniken jeder Art voll auszunützen, ist ihm absolutes Ideal. Er scheut sich nicht, den Zementguß als Zementguß wirken zu lassen wie der Eingang in das Ateliergebäude beweist; er erfindet selbst Maschinen, um Bilderrahmen zu schneiden, wie sie für

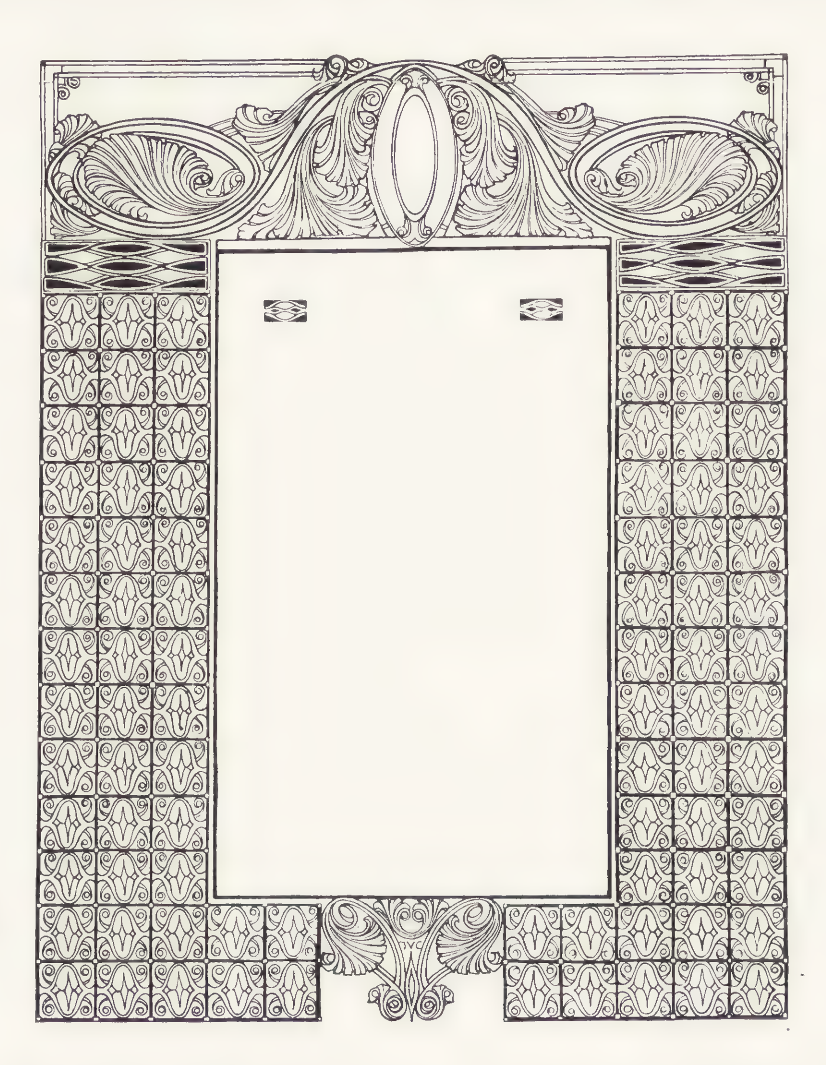


ERNST LUDWIG
VON GOTTES GNADEN GROSS-
HERZOG VON HESSEN UND
BEI RHEIN
WIR HABEN UNS GNÄDIGST BEWOGEN
GEFUNDEN DEM

DER UNTER EIGENER LEBENSGEFAHR AM

VOM TODE DES
GERETTET HAT, EINE
GELDPRÄMIE
ZU BEWILLIGEN.
URKUNDLICH UNSERER EIGENHÄNDIGEN
UNTERSCHRIFT UND BEIGEDRÜCKTEN
GROSSHERZOGLICHEN SIEGELS.

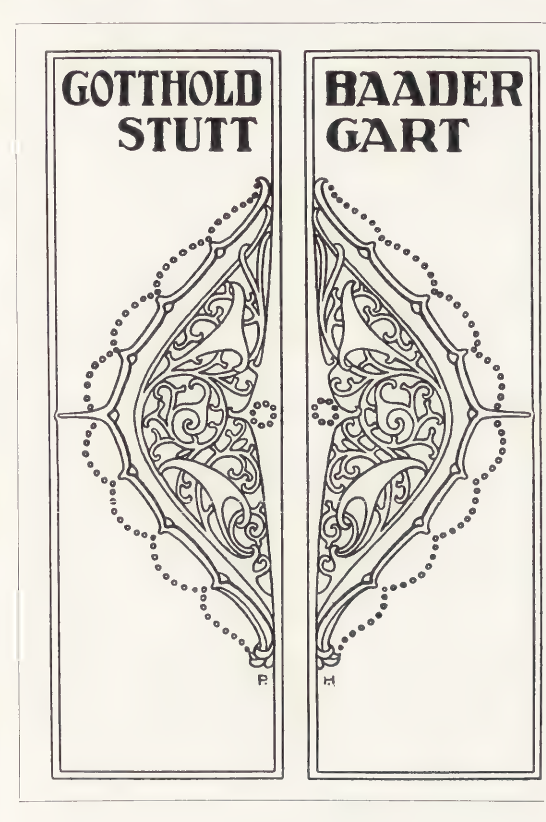
J. V. CISSARZ: URKUNDE.



J. V. CISSARZ. SCHMUCK EINES TITELBLATTES.

unsere Bilder passen. Man sieht in den Lehr- und Versuchswerkstätten neben der einfachen Schreinerwerkstatt die Einrichtungen für den Betrieb einer Möbelfabrik. Natürlich hat er sich damit die schwierigste aller Aufgaben gestellt, natürlich verzichtet er auf offene Bahnen zum Herzen seiner Zeitgenossen, wenn er auf die netten Erinnerungen an vertraute und liebgewordene Formen verzichtet; natürlich wird er heftig kritisiert. Aber es ist eine merkwürdige Erscheinung, daß die Leute, die ihn am heftigsten kritisieren, doch keinen Augenblick daran zweifeln, daß man es mit einem hervorragenden Talent, ja einem ausgezeichneten Künstler zu tun hat.

Man hat einen natürlichen Trieb, ihm *Haustein* gegenüberzustellen, der eine soviel weniger komplizierte Natur ist, der in fast allem, was er macht — und auch ihm ist ja kein Gebiet des Kunstgewerbes verschlossen — die überzeugende Kraft gesunder Sachlichkeit und Natürlichheit aufweist. Niemand kann die Leistungen dieses Künstlers überschauen, ohne sich über die erstaunliche Fruchtbarkeit und Leichtigkeit zu verwundern, mit der er in Metallarbeit und Bucharbeit, in Möbeln und Wanddekorationen Motiv auf Motiv ausschüttet. Man betrachte die Initialen, die er für den Diederichs'schen Verlag entworfen hat. Jedes ist ein Gebilde ganz

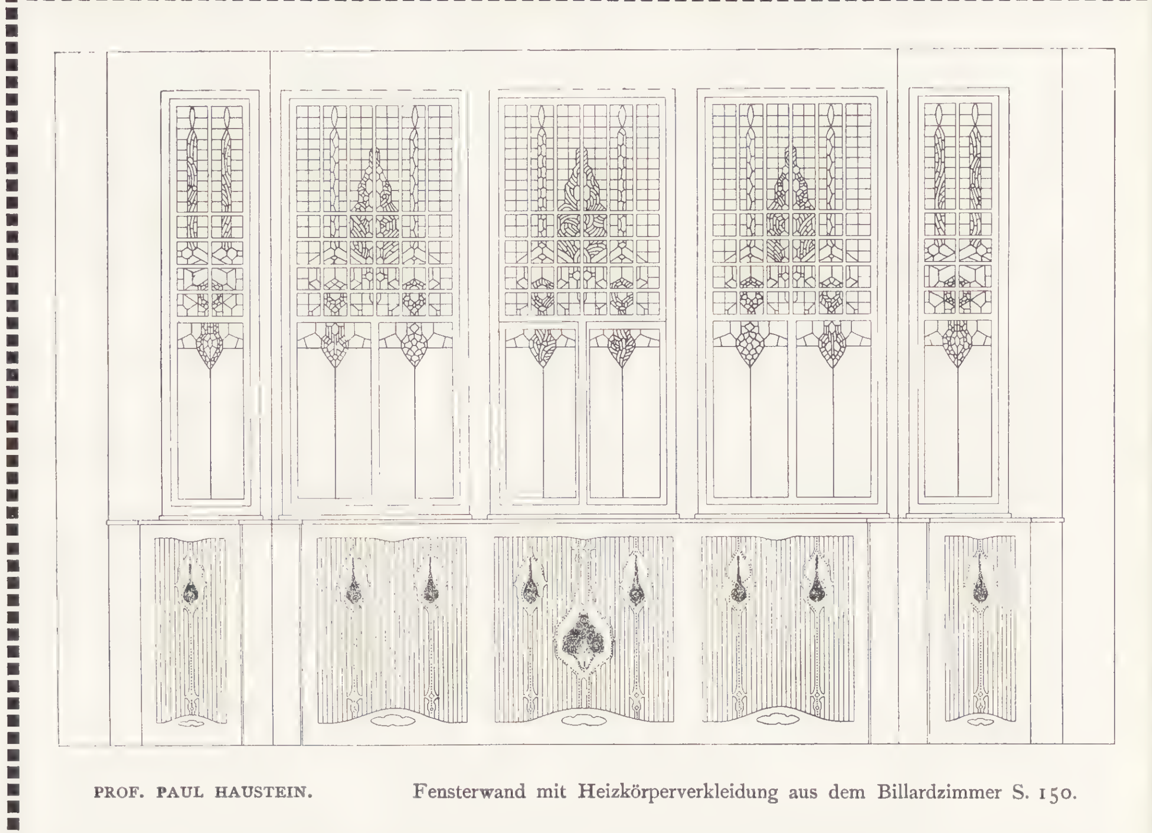






PROFESSOR
PAUL HAUSTEIN.

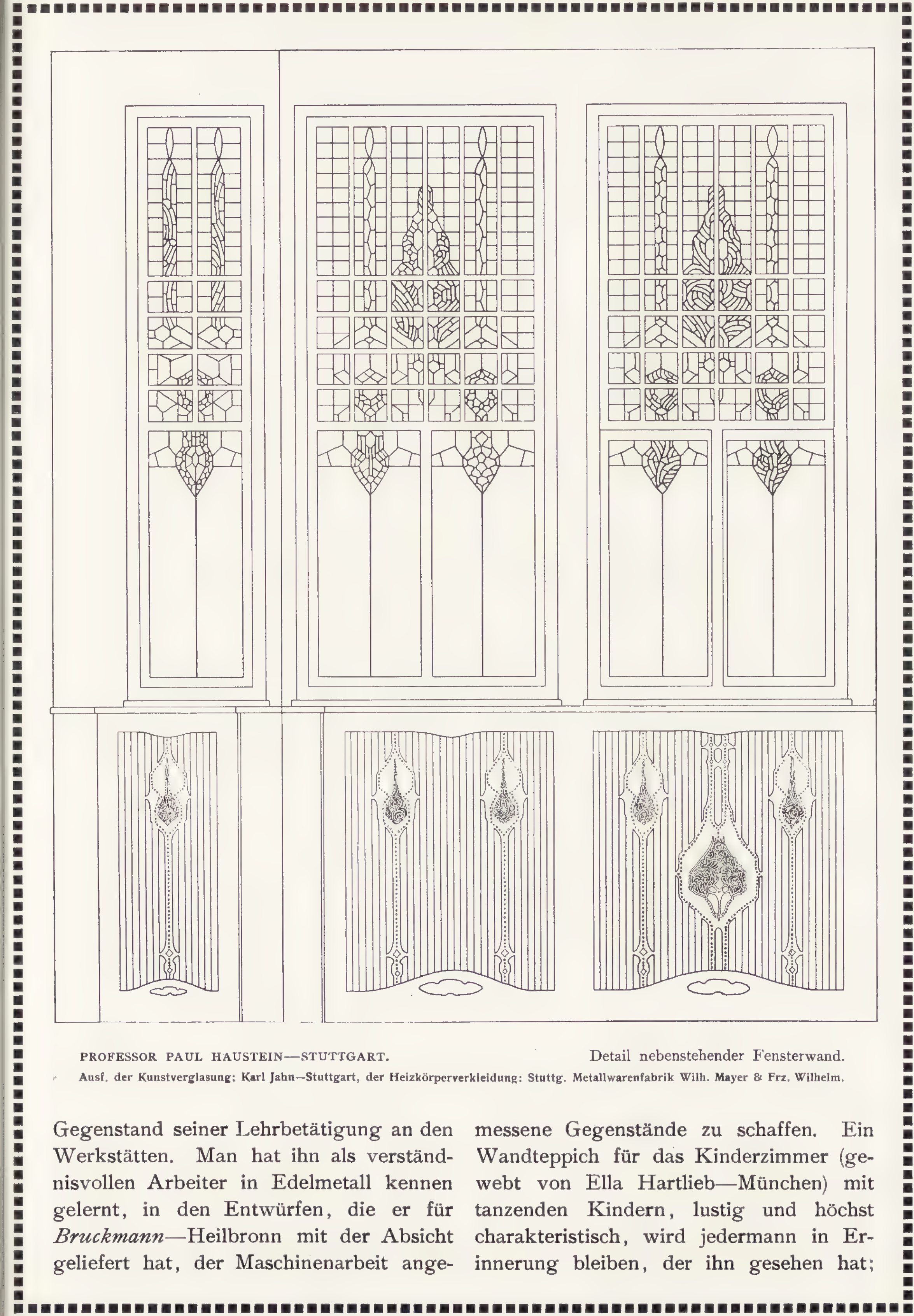
BUCHGEWERB-
LICHE ARBEITEN.



PROF. PAUL HAUSTEIN. Fensterwand mit Heizkörperverkleidung aus dem Billardzimmer S. 150.

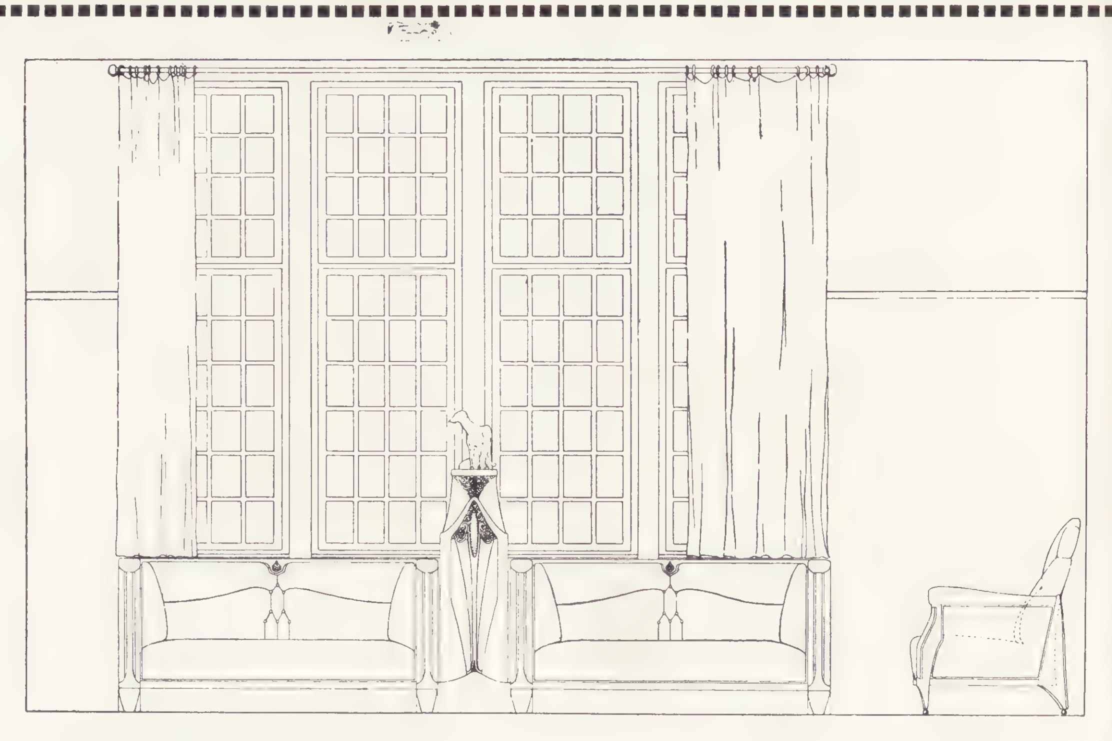
für sich, mit einem besonderen Motiv, erinnert an neue Gegenstände der Natur und der Technik und jedes ist doch als Komposition gut und sachgemäß, umrahmt den Buchstaben in trefflicher Weise. Das geometrische Element herrscht vielfach in seinen Gebilden vor. Man hat selbst den Eindruck, daß er die gerade Linie vorzieht; wo ihm eine krumme notwendig erscheint, krümmt er sie nicht mehr als es nötig ist, oft nur unmerklich; er steht am Pole der Gesetzmäßigkeit, wie Pankok am Pole der Phantasiemäßigkeit. Pankok zwingt das Holz zu leben, Haustein läßt es ruhig als das, was es ist und überläßt es dem Hobel und dem Schneidemesser. Aber es ist erstaunlich, was er alles mit den geraden Linien herausbringt, welche Reize die einfache Parallele entfalten kann, die er so gern anwendet und mit bewegteren Formen so wirksam kontrastieren läßt. Man sehe die Fenster in der K.'schen Villa in Höfen (Abb. S. 153). Kann man mit einfachen Mitteln mehr erreichen? Gewiß ist es ein Ideal, und ein Ideal, das gerade bei architektonischen Arbeiten von höchster Bedeutung ist, mit den einfachsten Elementen der Raumanschauung zu wirken, zu zeigen, was man alles mit ihnen ausrichten kann, den ungeheuren Reichtum zum Bewußtsein zu bringen, der bisher unerschöpft und vielfach unentdeckt darin liegt. Daneben wird man dann, wenn es wirkliches dekoratives Spiel gilt, wie in der Decken-Dekoration nach dem Rockschen Verfahren (Abb. S. 156) von dem an den schönsten Reichtum arabischer Motive erinnernden Zauber bewegter Linien bemerken, daß er auch noch in den Bereich des Künstlers fällt.

Es ist bekannt, daß auch *Rudolf Rochga* ein Künstler von großer Vielseitigkeit ist, obwohl man seine Hauptbegabung auf dem Gebiet der Flächenkunst zu suchen hat. Diese ist auch neben dem Aktzeichnen, das er mit Pankok gibt, der



PROFESSOR PAUL HAUSTEIN—STUTTGART. Detail nebenstehender Fensterwand.
Ausf. der Kunstverglasung: Karl Jahn—Stuttgart, der Heizkörperverkleidung: Stuttg. Metallwarenfabrik Wilh. Mayer & Frz. Wilhelm.

Gegenstand seiner Lehrbetätigung an den Werkstätten. Man hat ihn als verständnisvollen Arbeiter in Edelmetall kennen gelernt, in den Entwürfen, die er für *Bruckmann*—Heilbronn mit der Absicht geliefert hat, der Maschinenarbeit angemessene Gegenstände zu schaffen. Ein Wandteppich für das Kinderzimmer (gewebt von Ella Hartlieb—München) mit tanzenden Kindern, lustig und höchst charakteristisch, wird jedermann in Erinnerung bleiben, der ihn gesehen hat;

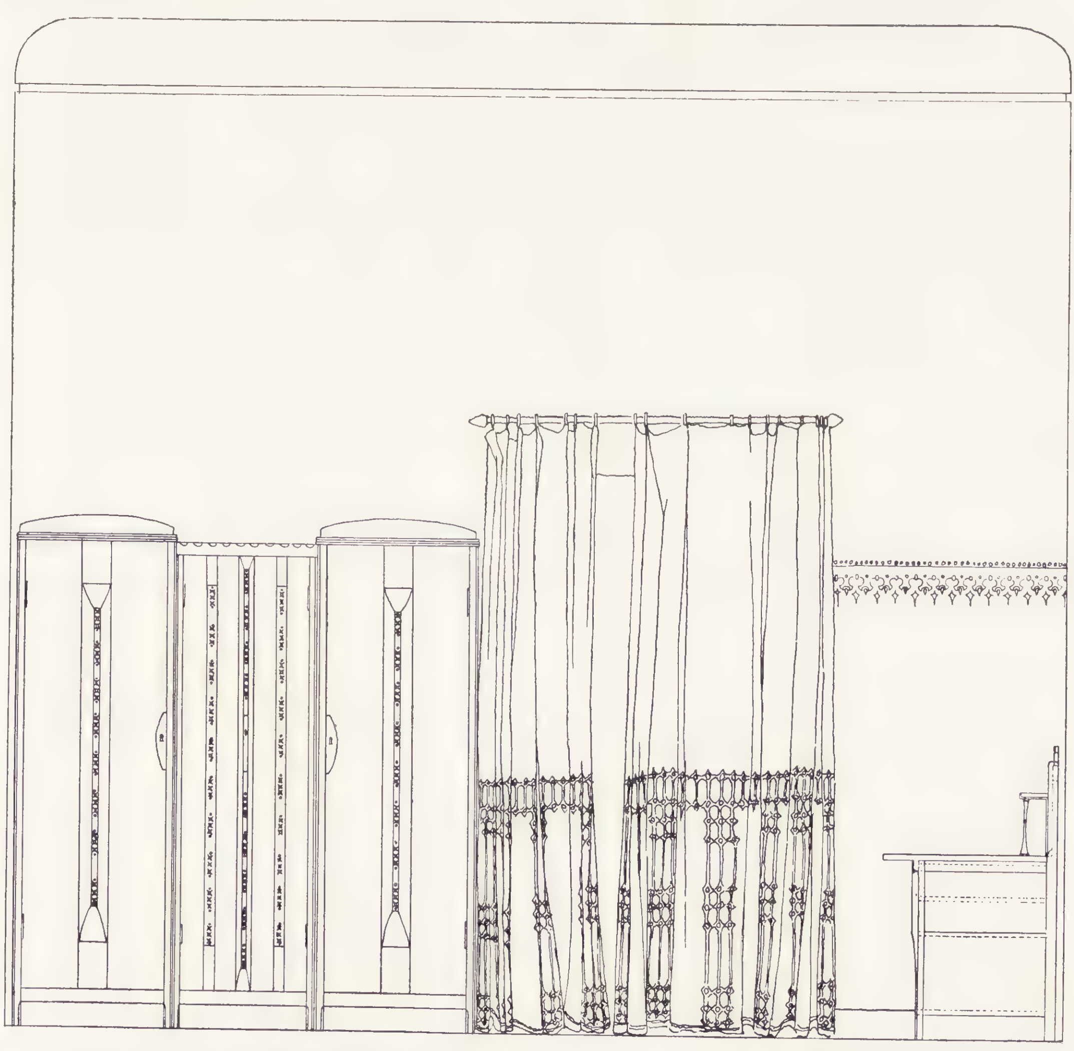


PROFESSOR PAUL HAUSTEIN—STUTTGART. Entwurf zu einer Fensterwand.
Ausführung: Alfred Bühler. Ledermöbelfabrik, Stuttgart.

gestickte Sofakissen, in denen er sich der Technik trefflich angepaßt hat, hat er verschiedentlich ausgestellt. Aber wir haben auch sinnreich und fein entworfene Heizkörpergitter von ihm und Entwürfe zu Zimmer-Einrichtungen, die sich durch eine hübsche Sachlichkeit und behagliche Stimmung auszeichnen. Unsere Nummer bringt eine Steinzeichnung von ihm, Bäume mit einer Wiese davor, die sehr originell wirkt und zeigt, was man mit bloßen Linien ausrichten kann (Abb. S. 135); in den Edelmetall-Entwürfen (Abb. S. 170) wird die Reflexionsfähigkeit des Metalls in der Verschiedenheit der Flächenbiegungen vortrefflich ausgenützt; das Körbchen ist ein Muster von ebenso zierlicher, wie doch einfacher und sachgemäßer Arbeit. Die Publikation, die er mit *Haustein* zusammen herausgegeben hat, »Form und Farbe im Flächenschmuck« (Stuttgart, Julius Hoffmann) ist aber vielleicht am besten geeignet, sein Talent zu charakterisieren. Seine Phantasie ist voll von Naturformen und er weiß sie geschickt zu verwenden; die Farben gelingen ihm am besten, wenn er die sanfte Aufhellung gebrochener Töne in Weiß, oder aber sehr tiefe dunkle Töne nimmt. Das weist vielleicht darauf hin, daß er nicht eigentlich Kolorist ist.

Auch *Hans von Heider,* der Vorstand der keramischen Werkstätte, ist durch Veröffentlichungen hinlänglich bekannt geworden. Er ist ein unermüdlicher Arbeiter und betreibt seine Kunst mit wissenschaftlicher Gründlichkeit. Der Forscherzug, der ihm eigen ist, macht ihn zu einem besonders geeigneten Lehrer für eine Lehr- und Versuchswerkstätte — beiläufig sei bemerkt, daß die naturwissenschaftliche Grundlage des Kunstgewerbes, Materialienkunde, Farbenkunde usw. in *Schuster,* einem Lehrer von vielseitigen Kenntnissen und großer Beweglichkeit des Geistes, einen trefflichen Vertreter gefunden hat. Vielleicht kann man von Hans v. Heider sagen, daß der ornamen-

tale Teil der Keramik im Unterschied von den Zufallsfarbenspielen, daß die Schönheit und Mannigfaltigkeit der Form bei ihm eine größere Rolle spielt als bei vielen andern. Die in unserem Heft veröffentlichten Landschaften weisen auch auf eine tüchtige Begabung in der reinen Kunst, eine groß auffassende Phantasie hin. Eine besonders glückliche Aufgabe ist ihm in der von Baurat *Kuhn* erbauten neuen *Brunnenhalle* für *Wildbad* zu teil geworden, die als ein schönes Muster prächtiger Keramik bezeichnet werden darf (Abb. S. 166). Dem Vorstand der Hof-Domänendirektion, Präsident *v. Schwarz,* gebührt der Ruhm, den Werkstätten diesen ausgezeichneten Auftrag erteilt zu haben; er hat damit ein Vorbild gegeben, das, wie wir hoffen, auch sonst bei den Behörden Nachahmung finden wird. Auch unter den Privatleuten gibt es übrigens glücklicherweise schon Männer, die fortgeschritten genug sind, um zu verstehen, was sie dem neuen Kunstgewerbe verdanken können. Die Bilder aus der Villa Kommerell in Höfen, das Treppenhaus-



PROFESSOR PAUL HAUSTEIN—STUTTGART.

Partie aus einem Schlafzimmer.
Ausf.: Vereinigte Werkstätten München.



PROFESSOR PAUL HAUSTEIN—STUTTGART. Billardzimmer.
Brunnen: E. Schwenk—Ulm, Billard: B. Dorfelder—Mainz.

Fenster von Haustein (Abb. S. 153), den Heizkörper (Abb. S. 167), der prächtige Brunnen von Heiders sind ebenso ehrenvolle Zeugnisse von dem Talent ihrer Verfertiger wie von dem Kunstsinn des Auftraggebers.

Nicht zu den Lehr- und Versuchswerkstätten, aber zu der Kunstgewerbeschule gehört der in unserer Nummer mit einer Reihe von Abbildungen vertretene Professor *Lang,* ein junger Künstler, der von der Vielseitigkeit seiner Begabung wie von der Zartheit seines Geschmacks in den abgebildeten Werken eine erquickende Probe ablegt. (S. 155 u. f.) Er ist leider vorläufig noch nicht in der Aufgabe tätig, die sein eigentliches Gebiet wäre; seine technischen Kenntnisse in der Textilarbeit kann er für seine Schüler nicht fruchtbar machen, weil an der Kunstgewerbeschule noch der entsprechende Werkstattbetrieb fehlt.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Künstler, die aus Anlaß der Gründung der Lehr- und Versuchswerkstätten hierher berufen worden sind, wesentlich dazu beigetragen haben, das Ansehen Stuttgarts als »Kunststadt« zu heben. Wie manchmal hat man seither den Namen Stuttgarts auf dem Gebiete der Kunst ehrenvoll nennen hören. In St. Louis, in Turin, in Dresden durften sich die Stuttgarter Arbeiten des Beifalls der Kenner erfreuen. Aber noch viel bleibt zu tun. Der natürliche Ehrgeiz für Stuttgart ist doch, hinter Karlsruhe, Darmstadt, Weimar, selbst Dresden nicht zurückzustehen. Aber dazu fehlt z. B. noch immer ein *Ausstellungsgebäude.* Die Anstrengungen, die gemacht wurden, den großen, so schön zentral gelegenen Saal



PROFESSOR PAUL HAUSTEIN—STUTTGART. Gesellschaftsraum.
Eck-Vitrine mit Silberarbeiten von P. Bruckmann & Söhne in Heilbronn, Leder-Sessel: Alfred Bühler—Stuttgart.

des Königsbaues für Zwecke von Ausstellungen einzurichten, sind unglücklicherweise an finanziellen Interessen und leider auch am Widerstand einiger Architekten gescheitert. Man hat, fürchten wir, einmal wieder vergessen, daß das Bessere zuweilen der Feind des Guten sein kann und daß der Sperling in der Hand besser ist als die Taube auf dem Dach; und man hat nicht genügend bedacht, daß das Bedürfnis eines Ausstellungsgebäudes allmählich für unsere Stadt in einem Maße brennend geworden ist, daß jede Verzögerung zum Verbrechen an der Kunst wird. Leider hat auch der Verein Württembergischer Kunstfreunde, über dessen Gründung und Ziele noch einige Worte zu sagen sind, bis jetzt in dieser Frage nichts ausrichten können.

Der *Verein Württembergischer Kunstfreunde* wurde im Frühjahr 1905 gegründet mit der Absicht, durch Berufung von Künstlern nach Stuttgart den hiesigen Kunstkörper zu stärken und durch Vorträge, Führungen in den Galerien und derartiges zur Entwicklung und Vertiefung des Kunstsinns beizutragen. Die Anregung ging, wie schon erwähnt, von *Grethe* aus; das wichtige Geschäft, die notwendigen Gelder herbeizuschaffen, übernahm der durch seine ähnliche Tätigkeit in anderen Vereinen bekannte *Theodor Wanner,* ein für diese Dinge in außerordentlichem Maße befähigter Großindustrieller. Die Leitung des Vereins hatte zuerst der frühere Kabinettschef des Königs, *Freiherr von Gemmingen-Guttenberg;* seit seinem Ausscheiden aus diesem Amt hat sie der neue Kabinettschef *Freiherr von Soden* übernommen; der frühere Adjutant des Königs Oberst *von Bieber* wurde für die Geschäftsführung gewonnen. Eine



PROF. PAUL HAUSTEIN-STUTTGART.

FENSTERWAND AUS VORSTEHENDEM GESELL-SCHAFTS-ZIMMER. * KUNST-VERGLASUNG: LUDWIG WILHELM — ROTTWEIL AM NECKAR.



PROF. P. HAUSTEIN–STUTTGART.

TREPPENHAUS-FENSTER IN DER VILLA KOMMERELL IN HÖFEN A. D. ENZ. AUSFÜHRUNG: GLÄCHE & PFAU–STUTTGART.

Künstler-Kommission, bestehend aus den angesehensten Künstlern Stuttgarts, steht dem Vorstand zur Seite; die Vorträge und Galerieführungen hält der Verfasser dieses Berichtes. Der neue Gedanke bestand darin, das Geld, das aus den vermöglichen Kreisen des Landes beigesteuert wurde (Mindestbeitrag 500 M) zu drei Vierteln den Spendern in Form von Kunstwerken zurückzugeben. Diese Kunstwerke sollten von den hierher zu berufenden Künstlern entnommen werden, denen damit eine sichere Einnahme garantiert würde. Zugleich sollten diese Künstler, soweit möglich, mit Lehraufträgen, sei es an der Akademie, sei es an den

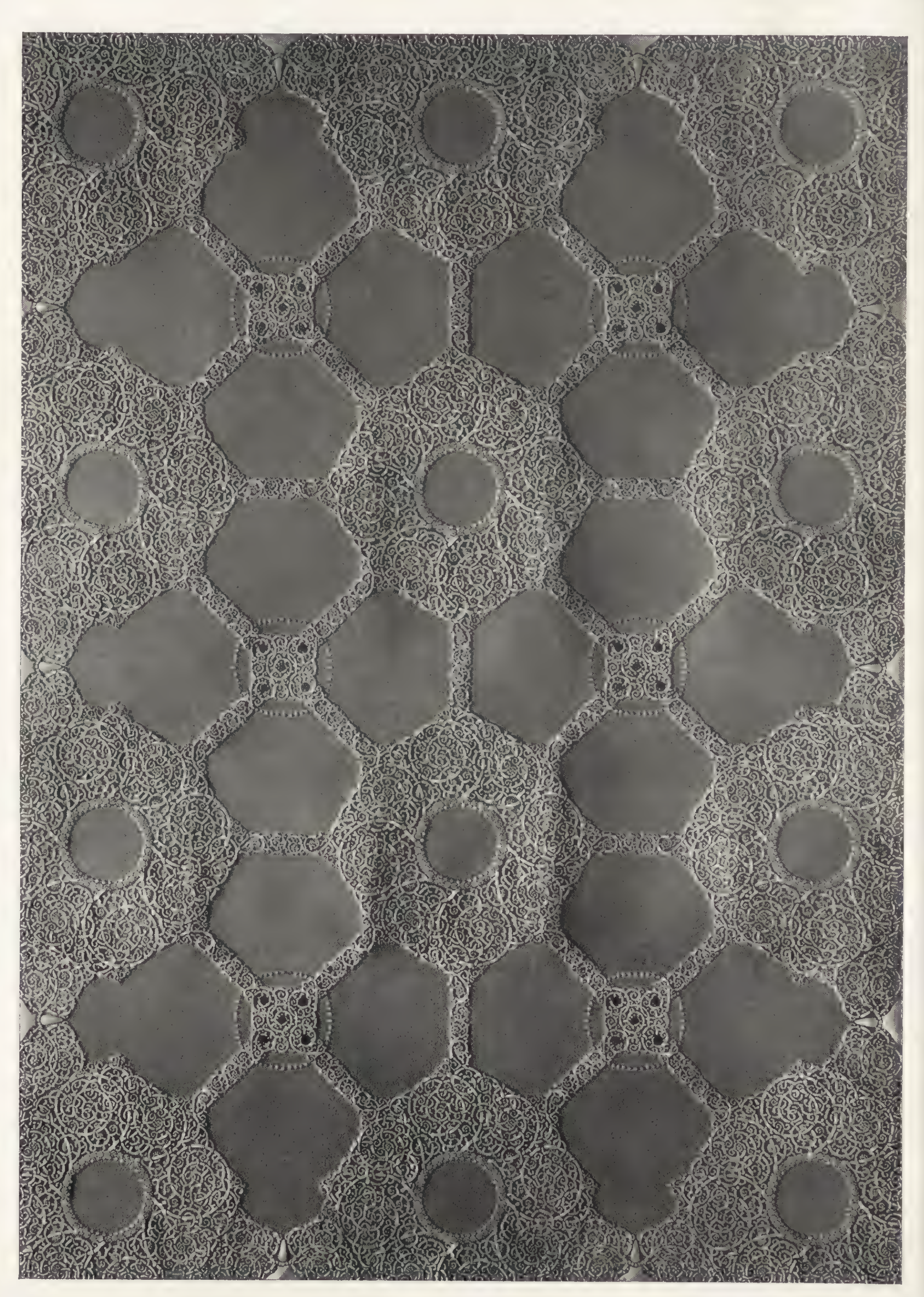


PROFESSOR PAUL LANG—STUTTGART. Wohnzimmer-Ecke.



PROFESSOR
PAUL LANG
STUTTGART.

SESSEL AUS
NEBEN-
STEHENDEM
WOHNZIMMER.



PROF. PAUL HAUSTEIN—STUTTGART. PLAFOND IN FLACHRELIEF. AUSGEFÜHRT VON: FRIEDR. ROCK.

PROFESSOR R. ROCHGA—STUTTGART.

FLACHRELIEF ALS WAND-DEKORATION.
Fries: Ausführung von Fr. Rock—Stuttgart.



PROFESSOR PAUL HAUSTEIN.

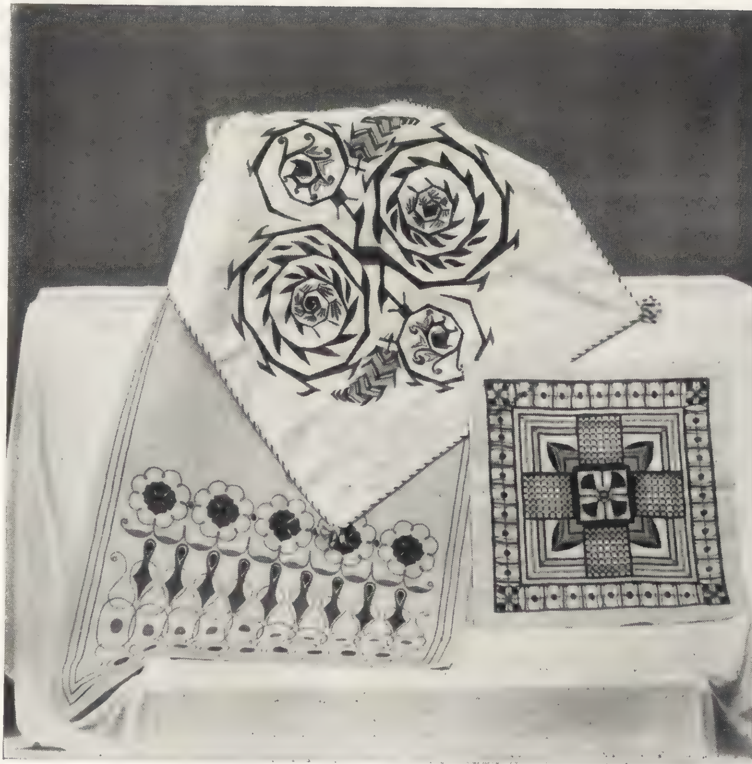
FLACHRELIEF FÜR EINE BALKENDECKE.
AUSGEF. VON FR. ROCK — STUTTGART.

SCHÜLERARBEITEN DER METALL-ABTEILUNG DER KÖNIGL. LEHR- UND VERSUCHS-WERKSTÄTTE.



PROF. PAUL LANG.
LEDERMAPPE.

PROFESSOR PAUL LANG.
LEDER-MAPPEN.



FRAU M. LANG-KURZ.
STICKEREIEN.



KGL. KUNSTGEWERBE-SCHULE—STUTTGART. Maschinenraum der Keram. Abt. der Lehr- u. Versuchs-Werkstätten.

Lehr- und Versuchswerkstätten bedacht werden, um ihre Tätigkeit auch für die Heranbildung der künstlerischen Jugend fruchtbar zu machen. Bald erwies sich der Bau eines *Ateliergebäudes* als erste Voraussetzung des Plans. Pankok entwarf den Plan für das Gebäude, das, in schöner Lage auf den Höhen der Stadt, allerdings in einer vorläufig noch wenig bebauten Gegend, aber doch nicht allzuweit vom Zentrum entfernt, dem Verein acht große Ateliers mit den entsprechenden Nebenräumen zur Verfügung stellte. Es wurden zunächst drei Künstler von dem Verein berufen, *Cissarz, Habich* und *Weise.* Die beiden ersten erhielten zugleich von der Regierung, die damit dem Verein eine wertvolle Unterstützung lieh, die erwähnten Lehraufträge an den Lehrwerkstätten. Habich schied dann infolge seiner Berufung an die Technische Hochschule aus; über einen Ersatz für ihn schweben noch Verhandlungen. Die übrig bleibenden Ateliers wurden an jüngere Stuttgarter Künstler vermietet, denen eine wesentliche Miets-Erleichterung gewährt werden konnte. Auch sonst gingen die hiesigen Künstler nicht leer aus; die durch Theodor Wanner überallher von geborenen Württembergern gesammelten Summen (übrigens haben auch Nichtwürttemberger in liberaler Weise dazu beigesteuert) reichten aus, um auch eingeborene Künstler mit Ankäufen zu bedenken. Im Frühling dieses Jahres stand (für die ersten beiden Jahre) eine Summe von etwa 45 000 M für Ankäufe zur Verfügung. Die von der Künstler-Kom-



KGL. KUNSTGEWERBE-SCHULE—STUTTGART. Brennraum der Keram. Abt. der Lehr- u. Versuchs-Werkstätten.

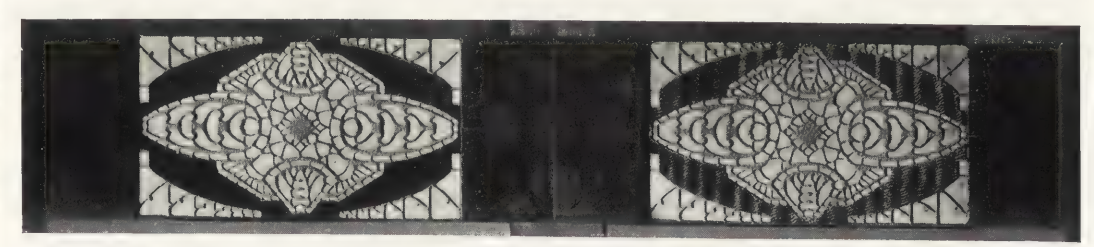
mission des Vereins ausgewählten Bilder werden statutengemäß an die Mitglieder verlost. Doch ist, um dem persönlichen Geschmack Rechnung zu tragen, die Einrichtung getroffen worden, daß die Mitglieder sich auch Gutscheine auf einen der vom Verein berufenen Künstler ausstellen lassen und dann nach Wahl bei diesem Bilder bestellen können. Das Resultat der erstmaligen Bilderverteilung hat die Mitglieder, soweit wir hören, zufriedengestellt, und der Verein hat das Schöne erreicht, eine große Summe in jedem Jahr für gute Kunst flüssig zu machen.

Die Berufung von *Weise,* der in unserer Nummer mit einer Anzahl guter Bilder aus seinen letzten Jahren vertreten ist, darf als ein wirklicher Gewinn für unsere Vaterstadt bezeichnet werden. Er ist geborener Stuttgarter und gehört der Münchener »Scholle« an. Seine Kunst beschäftigt sich mit Vorliebe damit, Porträtfiguren vor die Landschaft zu stellen. Mit feinem Verständnis weiß er die Landschaft dem Charakter der Figuren anzupassen und dadurch ein wohliges Ganzes zu schaffen, ohne die Porträtaufgabe zu vernachlässigen. Er steht da im Mittelpunkt echter Malerei, die, sobald sie sich von reiner Konturenmalerei entfernt, immer die Tendenz hat, den Menschen auf den Hintergrund seines Daseins zu stellen und ihn so zu einem Stück der Natur selbst zu machen. Indem er durch Farbe und Licht mit der Landschaft, der Architektur, dem Interieur zusammengefaßt wird, erscheint ein Stück von

seinem Dasein mit, während das gewöhnliche Porträt das Individuum in seiner Form isoliert. Das machen nun auch noch manche andere Maler. Aber Weise zeichnet sich aus durch die Natürlichkeit, Einfachheit und Behaglichkeit, die er diesen Szenen gibt. Er verschmäht gesuchte Effekte und gibt ehrlich, was er sieht und in der Wirklichkeit sehen kann. Er stellt seine Figuren nicht und setzt sie nicht, sie stehen und sitzen und gehen in natürlicher und einfacher Art, aber immer ist etwas warmes und Trauliches, etwas Nettes und Anziehendes in dem Motiv. Die Bilder haben fast alle eine vorzügliche Luft. In den letzten Wochen wurde ihm die Ehre zuteil den *Kaiser* zu malen. Er stellt ihn auf einen lebhaften Wolkenhintergrund und unter eine Säulenarchitektur, deren graue Töne eine feine Basis für die weiße Kürassieruniform, den etwas golden gefärbten Panzer mit dem orangefarbenen Band des Schwarzen Adlerordens ergeben. Der Kaiser ist natürlich als Kaiser gefaßt; er posiert etwas, wenn er so dasteht mit dem Marschallstab in



KGL. KUNSTGEWERBE-SCHULE—STUTTGART. Aus der Keram. Abt. der Lehr- u. Versuchs-Werkstätten.



PROF. HANS VON HEIDER—STUTTGART. Aus der Brunnenhalle im Kgl. Wildbad.

der Hand; aber auch hier verleugnet sich nicht die einfache Ehrlichkeit dieser Künstlernatur, die das Künstliche dämpft bis es menschlich wird, und die Exterieurs mit der leichten Hand behandelt, die das Gesicht als die selbstverständliche Hauptsache in dem Bild erscheinen läßt.

Cissarz hat die Hoffnung, mit der er vielleicht hierher gekommen ist, zu ruhigerem Schaffen im Sinne der höheren Kunst Zeit zu bekommen, vorläufig sich nicht erfüllen sehen. Er ist, abgesehen von seinem Lehrauftrag an den Lehr- und Versuchswerkstätten, auch hier buchgewerblich sogleich in Anspruch genommen worden, und zwar von unserer größten Verlegerfirma, der Union, dann auch W. Speemann, von Julius Hofmann usw. Im Augenblick ist er mit dem Entwurf einer neuen Schrift mit dazugehörigen Ornamentserien beschäftigt. Daneben aber gehen seine alten Aufträge weiter. Unsere Nummer enthält das schöne dekorative Bild, das er über eine Brunnenanlage im Hause *Frank*-Köln, zusammenwirkend mit Mosaiken und darum in breiter mosaikartiger Technik gemalt hat (s. die Abbildung S. 114). Die Abbildung läßt wohl die Farbengegensätze, insbesondere die starken Unterschiede von Warm und Kalt, die für die Stimmungswirkung so wichtig sind, nicht in vollem Maß zur Geltung kommen. Dagegen erweist die Figur mit den tiefen und großgefaßten Gesicht in ihrer naturhaften Ruhe auch in der Reproduktion ihre mächtige Wirkung. Noch manches ist in diesem Hause zu tun, in dem Cissarz die gesamte dekorative Ausstattung der Haupträume, Gemächer, Glasfenster, Mosaik und Plastik übertragen ist. Zugleich wird der Künstler durch eine Arbeit für ein Landhaus *Klingspor* in Offenbach stark in Anspruch genommen, Gartenanlagen, Innendekorationen, Anbauten —; für die Firma dieses Namens hat er ja auch die Ausstellungskoje in Dresden und Frankfurt gemacht. Es ist keine Frage, daß auch die Einheimischen sich in immer weiteren Umfang dieses fruchtbaren und vielseitigen Talents bemächtigen werden. Aber fast möchte man es bedauern, wenn der Künstler dadurch von jenen phantasievoll aufgefaßten Meer- und Dünenbildern abgelenkt würde, die ihm schon so viele Freunde gewonnen haben. Er empfindet in ausgezeichnetem Maße die eigentümliche Poesie von Meer und Strande, und wenn ihm eindringendes Studium noch etwas mehr von dem rein sinnlichen Reize gibt, den wir an der Landschaft ungern vermissen, wird die Frische seiner künstlerischen Phantasie ihn gewiß auf diesem Gebiete zu ungewöhnlichen Leistungen befähigen.

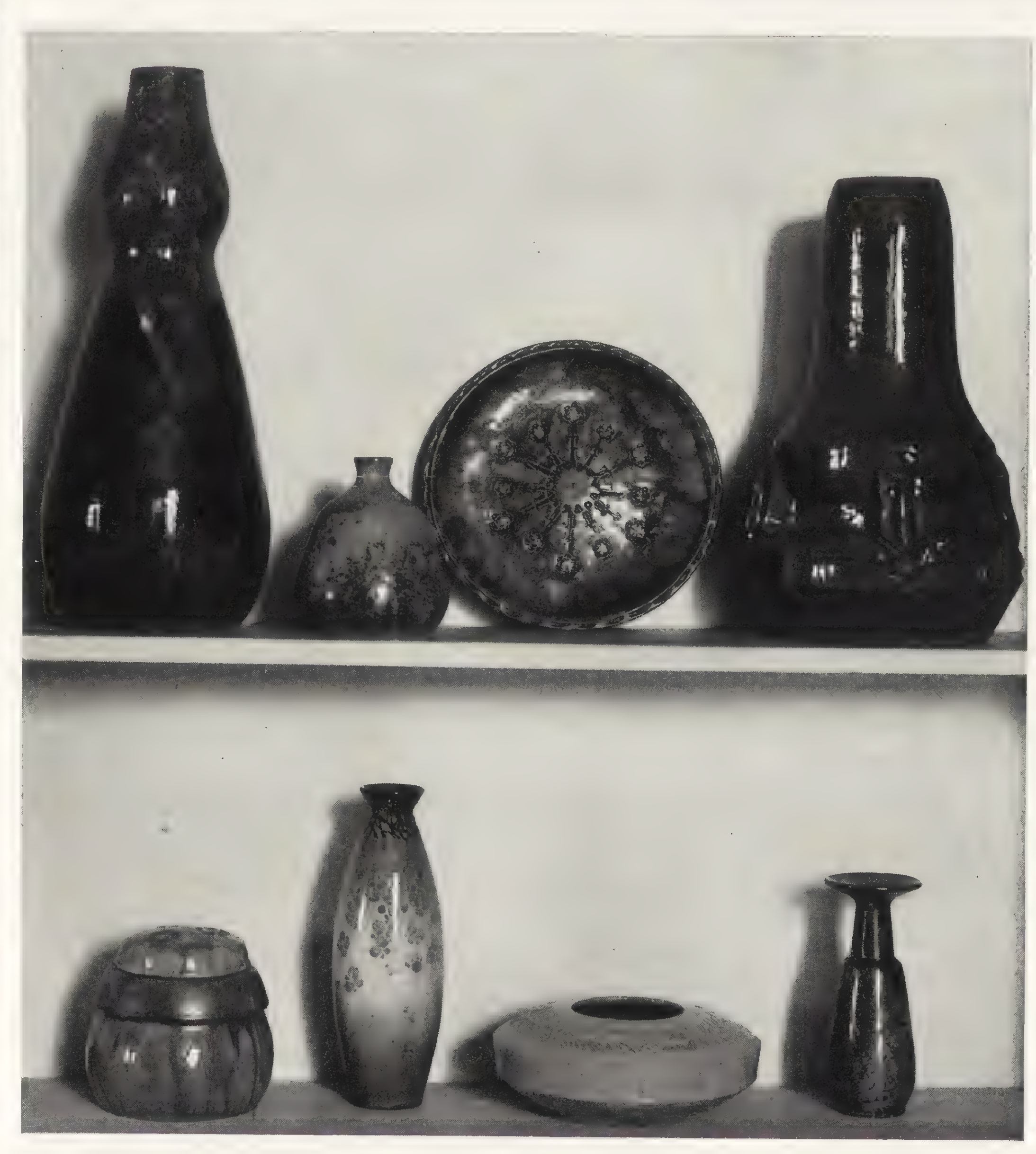
Es geht also auch in Stuttgart vorwärts und manche hoffnungsreichen Keime eines neuen Aufschwunges erfreuen den Kunstfreund. Aber vieles bleibt noch zu tun. Hoffen wir, daß das einmütige Zusammenwirken des Herrschers, der Regierung und der Künstlerschaft das Land zu energischen Anstrengungen fortreißen wird, sich ebenbürtig neben den anderen Stämmen Deutschlands zu behaupten.

DR. MAX DIEZ—STUTTGART.



PROFESSOR HANS VON HEIDER—STUTTGART. Keramische Arbeiten.

EINE BEACHTENSWERTE ANTWORT. Der »Fachverband für die wirtschaftlichen Interessen des Kunstgewerbes« hat letzthin — neben einer Eingabe an den Handelsminister — an die Ältesten der Kaufmannschaft das Ersuchen gerichtet, Herrn Geheimrat Dr. Muthesius seiner Stellung als Dozent für Kunstgewerbe an der Handelshochschnle in Charlottenburg zu entheben. Die Antwort hierauf lautet: »Die Dozenten der Handelshochschule Berlin genießen die akademische Lehrfreiheit in demselben Umfange, wie die Dozenten anderer deutscher Hochschulen. Daß im vorliegenden Falle ein Mißbrauch dieser Lehrfreiheit vorliege, haben wir nicht finden können. Nach § 2 der Ordnung der Handelshochschule Berlin ist ihr Zweck: die für den kaufmännischen Beruf nötigen und nützlichen Wissenschaften durch Lehre und Forschung zu pflegen. Dieser Zweckbestimmung entspricht es, wenn ein Dozent sich nicht nur damit beschäftigt, seinen Zuhörern die bisherigen Überlieferungen seines Faches zu bieten, sondern wenn er



KGL. KUNSTGEWERBE-SCHULE. Schüler-Arbeiten der Keram. Abteilung der Lehr- u. Versuchs-Werkstätten.

sie auch im Wege der Forschung dazu anleitet, in richtiger Art Kritik zu üben und an der Fortentwickelung des Bestehenden zu arbeiten. Eine solche wissenschaftlich begründete Kritik der bisherigen Leistungen und die Aufzeigung der Mittel zur Weiterentwickelung in neuen Bahnen ist für Handel und Industrie nicht nur nicht schädlich, sondern in hohem Maße förderlich, ja notwendig. Dafür, daß dies in dem vorliegenden Falle in beleidigender Form geschehen sei, ist keinerlei Beweis beigebracht worden. Über den Ton, welchen die Zuschrift gegenüber einem um das deutsche Kunstgewerbe hochverdienten Manne anschlagen zu dürfen glaubt, können wir nur unser tiefes Bedauern aussprechen.« — Veranlaßt wurde die Eingabe durch die Antritts-Vorlesung Muthesius' an der Handelshochschule, in der er über die »Bedeutung des modernen deutschen Kunstgewerbes« sprach und auf die Rückständigkeit mancher Produzenten hinwies. D. R.



PROF. HANS VON HEIDER—STUTTGART.

Brunnenhalle im Kgl. Wildbad.
Keramische u. Metall-Arbeiten: Kgl. Lehr- u. Versuchs-Werkstätten, Kiesel-Mosaik: De Marco & Red., Stuttgart.

UNSER VERHÄLTNIS ZUM HAUSGERÄT.

Das Wort Hans Thoma's: »Ich für mein Teil will nicht in einem Kunstwerk wohnen!« machte vor einiger Zeit die Runde durch die Blätter und wurde hie und da in einem Sinne kommentiert, der den modernen kunstgewerblichen Bestrebungen nicht günstig war. Der es aussprach, wollte ihm allerdings auch eine Spitze gegen diese Bestrebungen geben. Die Zeit liegt noch nicht lange zurück, da die Theoretiker des modernen Kunstgewerbes in allzu hohen Tönen und mit allzu pathetischen Gesten von der Tätigkeit des Innendekorateurs sprachen. Während wir uns heute wieder zu der Erkenntnis durchgerungen haben, daß beim kunstgewerblichen Schaffen vor allem praktischer Sinn und Geschmack vonnöten sind, wurde damals die Erfindung eines schönen Stuhles allen Ernstes mit den höchsten künstlerischen Produktionsweisen in eine Linie gestellt. Zudem ward ein Teil unserer kunstgewerblichen Produktion damals von einem hochgespannten, kränklichen Ästhetizismus beherrscht, der auf kräftige Naturen abstoßend wirken mußte. Es entstanden auf diese Weise anspruchsvolle, nervöse Raumgebilde, die eine ganze Menge von Forderungen an den Bewohner richteten, ehe sie sich in ihre dienende Rolle bequemen wollten. Diesen Verirrungen gegenüber konnte einem deut-

schen Manne wohl einmal die Geduld reißen, daß er ihnen ein polterndes »Quos ego!« zurief. Ein Möbel, das allzuleise tut, das sich preziös gibt und wie ein heruntergekommener Adliger immer nur von seiner vornehmen Abstammung redet, ist in der Tat kein angenehmer Hausinsasse. Und man kann weiter gehen und sagen: Es ist überhaupt vom Übel, wenn ein Raumgebilde eine allzu starre Individualität an sich trägt, wenn es von vornherein als ein geschlossenes, fertiges Kunstwerk vor den Bewohner hintritt. Beide Individualitäten werden dann gar zu leicht in Konflikt geraten, und Disharmonie wird die Folge sein.

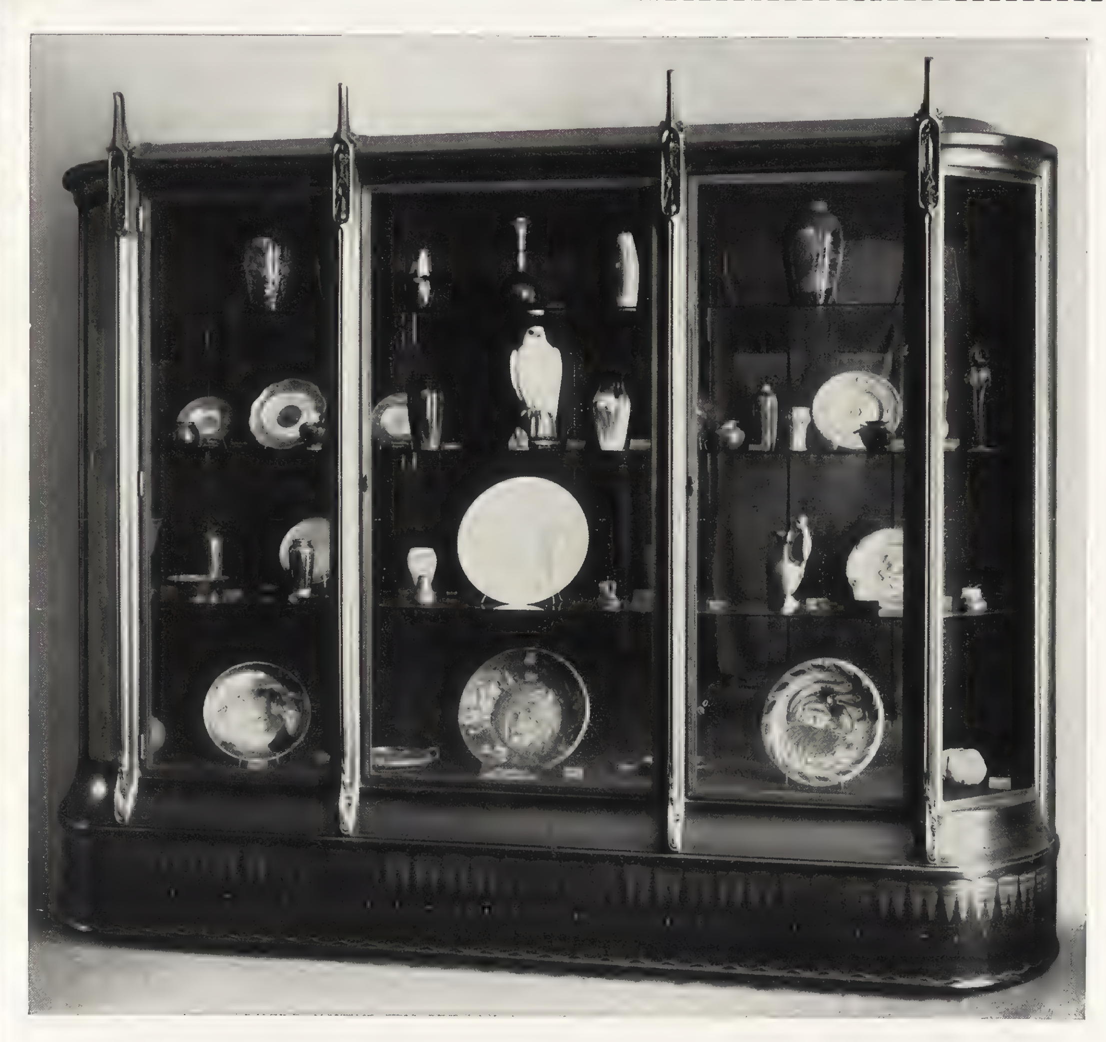
Das Wort: Ich will in keinem Kunstwerk wohnen, hat also seine volle Berechtigung. Aber es richtet sich nicht gegen das moderne Kunstgewerbe überhaupt, sondern nur gegen vereinzelte Auswüchse. Und es richtet sich außerdem gegen alle Kopieen älterer Dekorationsstile, hat also durchaus keinen reaktionären Inhalt. Denn auch die Möbel der Renaissance, des Rokoko usw. kommen den



PROF. PAUL HAUSTEIN. Heizkörper-Verkleidung in der Villa Kommerell.
Ausführung der Savonnière-Steinarbeit: Bildhauer Fr. Rühle—Stuttgart, der Metallarbeit: Wilh. Heinkel—Stuttgart.



PROF. PAUL HAUSTEIN—STUTTGART.
BÜCHERSCHRANK.



PROF. BERNH. PANKOK—STUTTGART. Vitrine im Kunstgewerbe-Museum—Frankfurt a. M.
Ausführung: Hof-Möbelfabrik Georg Schöttle—Stuttgart.

modernen Menschen mit Anforderungen, die er nicht erfüllen kann noch mag; nicht weniger die heute so beliebte Biedermeierei, gegen welche kürzlich Professor Arthur Kampf als gegen das »Form und Farbe gewordene Philistertum« so kräftige Worte der Mißbilligung gefunden hat.

Heute ist es lediglich das gute moderne Kunstgewerbe, welches dem Kulturmenschen die Möglichkeit gibt, geschmackvolle Wohnräume zu besitzen, ohne daß ihn diese mit preziösen Gesten, stummen Anklagen und unbequemen Mahnungen behelligen. Nicht wer uns möglichst Ausdrucksvolles und im Ausdruck Erstarrtes bietet, befriedigt uns, sondern wer uns die Möglichkeit gibt, dem Raumgebilde unseren eigenen Charakter aufzuprägen. Für ein ersprießliches Verhältnis zwischen dem Hausherrn und dem Hausgeräte ist durchaus nicht in erster Linie der absolute Kunstwert des Apparates, der uns täglich und stündlich umgibt, entscheidend. Wer sich selbst genauer prüft, wird finden, daß es lauter Affektionswerte sind, die uns den Schreibtisch, den Schreibstuhl, den Bücherschrank, den Aschenbecher, das Zigarettenetui, die



PROFESSOR R. ROCHGA—STUTTGART. Silberarbeiten.
Ausführung: Peter Bruckmann & Söhne—Heilbronn

Teekanne, den Briefbeschwerer lieb und teuer machen. Der Kunstgewerbler hat die Aufgabe, die Anbahnung eines solchen Verhältnisses nicht durch Vordrängen seiner eigenen Person, durch pathetische, süffisante Geberden seiner Erzeugnisse zu erschweren. Wohl dürfen die Gegenstände ihre eigene Individualität haben, wohl dürfen sie jene dingliche Persönlichkeit aufweisen, die man ja auch an den Erscheinungen der Natur, an Bäumen, Felsen, Hügeln oft genug wahrnimmt. Aber diese Individualität darf nicht starr und eindeutig auftreten, sie darf uns die Möglichkeit nicht abschneiden wollen, unsere eigenen Entdeckungen an den Dingen zu machen. Sie muß sich mit jener Neutralität paaren, die es zuläßt, daß wir uns die Geräte unserer Wohnung nicht nur materiell, sondern auch psychisch zu eigen machen Die Wohnung soll eine erweiterte Ich-Zone des Hausherrn sein, und diesen Beruf können nur vornehm reservierte Innen-Ausstattungen und Geräte erfüllen. Es ist durchaus nicht nötig, daß alles zu einander passe. Das wäre ein schwächlicher Charakter, der alle Kontraste stilistischer Art zu vermeiden suchte. Deshalb gilt uns nicht diejenige Wohnung als Ideal, deren sämtliche Räume von einer und derselben Hand stammen. »Stilvolle«, einheitliche Wohnungen werden immer das Vorrecht solcher Menschen sein, die keinen eigenen Stil, keine kräftig wirkende Vitalität besitzen.

Was dem Hauswesen seinen ästhetischen Wert für Dritte gibt, ist lediglich die Person des Herrn. Und Hans Thoma

hat mit dem oben zitierten Worte nur das Programm des guten modernen Kunstgewerbes ausgesprochen, das durch Reserve und Bescheidenheit der Formgebung Jedem die Möglichkeit gibt, seinen Charakter in seinem Hauswesen auszuprägen. —

Diese Reserve freilich kann nicht als das Endziel unserer kunstgewerblichen Entwicklung betrachtet werden. Denn es liegt in ihr doch ein gewisser Verzicht, bei dem sich eine wahrhaft schöpferische Zeit niemals beruhigen kann. Auf die Dauer ist der Schmucktrieb, der Trieb nach artikuliertem dekorativem Ausdruck, der gegenwärtig hinter den Anforderungen der Raumdisposition bescheiden zurücktritt, nicht einzudämmen. Hand in Hand mit dem allgemeinen Streben nach weltanschaulicher und kultureller Konsolidierung wird sich auch eine allmähliche Überwindung des radikalen kunstgewerblichen Kritizismus vollziehen. Er wird einer aktiveren dogmatischen Richtung Platz machen müssen. Aufbau und Dekoration der Möbel werden anfangen, eine deutlichere, konkretere Sprache zu reden, statt daß jetzt die Schönheit stumm, verteilt und wortlos, gleichsam blind und verhüllt, aus den Formen unseres Hausgerätes lauscht. An Stelle der individuellen Künstlerarbeit wird der unbewußtere Kunsttrieb der Zeit und des Kulturkreises in Tätigkeit treten. So wird der Genießende, der Bewohner auch zugleich Schöpfer sein. Im Charakter seiner Räume wird er seinen eigenen Charakter wiederfinden. —

WILHELM MICHEL—MÜNCHEN.



PROFESSOR PAUL HAUSTEIN STUTTGART.
SILBERNES KÄSTCHEN.

AUSFÜHRUNG: SILBERWAREN-FABRIK P. BRUCKMANN & SÖHNE HEILBRONN.



MEINHARD JACOBY—GRUNEWALD. »RHEIN-PLAKAT«. ERSTER II. PREIS.

DIE MANNHEIMER JUBILÄUMS - AUSSTELLUNGEN :: ::

I. DIE KUNST-AUSSTELLUNG.

Mit der Feier seines dreihundertjährigen Stadtjubiläums ist nun auch Mannheim in die Reihe unserer großen rheinischen Ausstellungsstädte gerückt. Die Tatsache wiegt um so schwerer, als die Stadt durch den Bau eines monumentalen Ausstellungs - Palastes ihren Willen dokumentiert hat, mit dieser Ausstellung eine dauernde Ära öffentlicher Kunstpflege einzuleiten. Wenn also die damit angeknüpfte Tradition in gleichem Geiste fortgeführt wird, so kann der süddeutschen Handelsmetropole, die als Theater- und Musikstadt schon eine so große Geschichte hat, auch als Kunststadt eine bedeutende Zukunft beschieden sein. Die materiellen Bedingungen dafür sind ja die denkbar günstigsten. Vielleicht werden sich die Rollen zwischen unseren beiden badischen Hauptstädten künftighin so verteilen, daß sich neben Karlsruhe, als die Stadt des produktiven Kunstlebens (das ja auch an der Schöpfung dieser Ausstellung künstlerisch den größten Anteil hat), Mannheim als die berufene Ausstellungsstadt stellen wird.



MAX KITTLER—CHARLOTTENBURG. Ein zweiter Preis.

Die Ausstellung verdankt ihren künstlerischen Erfolg in erster Linie dem Umstand, daß hier in eine Hand unumschränkte Gewalt gelegt worden ist. Ludwig Dill, dessen persönlichste Tat sie ist, hat damit ein Werk von unübertrefflicher Einheitlichkeit des Gusses schaffen und die Ausstellung auf ein Niveau stellen können, das in der Strenge der künstlerischen Auswahl und in der Repräsentation der Kunstwerke den allerhöchsten Anforderungen entspricht.

Wenn die Ausstellung auf eine durchaus moderne Note gestimmt ist, so ist es doch keine Parteiausstellung. Sie will nicht irgend einer Richtung zum Kampfplatz dienen, sondern ein abgeklärtes Extrakt der künstlerischen



PROFESSOR FRANZ HEIN—LEIPZIG. »Rheinplakat«. Angekauft.

wurde. In der Tat ist hier in dem Raffinement des Arrangierens, in der Sorgfalt der Aufstellung, in der Kunst, dem Bild zu schmeicheln und den Besuch der Ausstellung zu einem Genuß zu machen, ein Höhepunkt erreicht worden, der kaum mehr überboten werden könnte. Es ist keine Wohnkunst-Ausstellung wie die Darmstädter oder Dresdener. Nicht der Wohnraum als Kunstwerk, sondern das Kunstwerk im Raum hieß die Aufgabe. Das Kunstwerk sollte durchaus Hauptsache bleiben und doch die Monotonie des Bilderschaumäßigen durchaus vermieden werden. In diesem Sinne wurde auch das Kunstgewerbe eingezogen — in auserlesenen Kabinettstücken als Schmuck des Raums wie z. B. das in Vitrinen aufgestellte Wiener Silbergerät; als Unterbrechung der Bilderfolgen, (wie das von O. Prutscher eingerichtete) japanische Kabinett, und um überhaupt der Abstufung der Raumausgestaltung einen möglichst weiten Spielraum zu schaffen: von dem eigentlichen Ausstellungsraum, dem das Kunstwerk erst den Inhalt gibt, bis zum eingerichteten Zimmer, in dem das Kunstwerk zusammen mit dem Mobiliar als Höhepunkt und Konzentration der künstlerischen Raumstimmung auftritt. Unter den Bilder-Kollektionen finden sich wahre Schmuckkästchen, wie das Kabinett mit dem Nachlaß von Evenepool, die Cottetsammlung, das Leibl-Trübner-Schuchkabinett. Im übrigen war es nur eine folgerichtige Durchführung rein künstlerischer Gesichtspunkte, daß die Werke

Kultur der Gegenwart geben. Deshalb mußte nicht nur alles Wilde, Unvergorene, Experimentierende ausgeschlossen werden, sondern auch die Summe aus all den Fortschritten gezogen werden, welche unsere Zeit in der Kunst des Ausstellens selbst gemacht. Das Kunstwerk im Raum heißt das besondere Programm. Damit ist schon gesagt, welcher Wert diesmal auf den Zusammenhang des Kunstwerks mit seiner Umgebung gelegt

nicht nach Nationen getrennt, sondern lediglich nach ihrer künstlerischen Zusammengehörigkeit vereinigt wurden. — Perlen intim ausgebildeter Raumkunst sind u. a. das von Adalbert Niemeyer eingerichtete (etwa als Gesellschaftsraum gedachte) Zimmer mit Bildern von Morizes, Sauter, Brangwyn, Hölzel und Büsten von Lagae; der von Otto Prutscher entworfene Raum mit Gemälden von Dill, Reichel, Cairati und Leo Putz; der Raum der Wiener Werkstätte, der zwischen Nutzraum und Ausstellungsraum (man mag sich darunter etwa eine moderne Privatgalerie vorstellen) die Mitte hält; hier erscheinen drei Gemälde von Gustav Klimt als Höhepunkte im Raffinement der dekorativen Stilisierung des Bildes und seiner Einstimmung in das Ensemble des Raumes. Daneben hat sich Cipri Bermann einen Raum im Sinne eines durch nischenartige Einbauten reich gegliederten Bilder-Ateliers eingerichtet. Wenn die Säle der Münchner Bildhauerschule (Hildebrand, Hahn, Behn u. a.) mit dem pompejanischen Rot, der Stein-Imitation der Wände einen etwas museenhaften Eindruck machen, so stimmt auch das bei dem archaisierenden Charakter ihrer Kunst mit dem Inhalt überein.*)



ROBERT HARRIES—WILMERSDORF. »Rheinplakat«. Dritter Preis.

Wie auf die Harmonie von Kunstwerk und Raum, auf die Geschlossenheit des einzelnen Raumbilds, so wurde auch auf den Rhythmus der wechselnden Raumstimmungen die größte Sorgfalt gelegt: einzelne Räume schließen sich zu Raumgruppen zusammen, folgen sich nach dem Gesetz von Steigerung und Gegensatz. In diesem Sinne hat auch einmal das Frappierende seine Berechtigung, wie das ganz in Schwarz und Gold durchgeführte Benno Becker-Kabinett, oder der von Hierl Deronko eingerichtete Raum mit seinem Unisono von Violettrot.

Die formale Gestaltung war natürlich

*) Die Räume von Peter Behrens—Düsseldorf und Olbrich—Darmstadt sind noch nicht fertig.



LOTTE KLOPSCH—BERLIN. »Rheinplakat«. Angekauft.

Obergeschoß mit Oberlicht für die wechselnden Ausstellungen). Die Gesamtgliederung erhält ihre Klarheit und Übersichtlichkeit durch ein Vestibül, dessen zentrale Bedeutung im Innern durch die Monumentalität der durch reiche Perspektiven belebten Raumwirkung und die Anwendung eines edeln Materials (Marmor), im Äußeren durch die Kuppel betont ist. Zu beiden Seiten des Vestibüls, dessen Achse sich in den Hauptsaal verlängert, liegen die Flügel der Ausstellungsräume. Von hier führen auch die Treppen nach dem Obergeschoß. — Die vornehme Einfachheit frei behandelter Formenklassizität gibt auch der architektonischen Erscheinung des Hauses den seiner idealen Bestimmung entsprechenden Monumental - Charakter. Das Schema konventioneller Museumsarchitektur ist schon durch den Gegensatz des in eine breite Fensterreihe aufgelösten Erdgeschosses zu der geschlossenen Masse des fensterlosen oberen Stockwerks glücklich vermieden. Der künstlerische Eindruck der Fassade erhält durch einen wuchtigen Portalbau seine natürliche Konzentration auf den Haupteingang.

im Wesentlichen bedingt durch die von Architekten geschaffene Basis. Doch gehört es gerade zu den Vorzügen des von Hermann Billing geschaffenen architektonischen Rahmens, daß er nicht zu starr ist, daß er sich im Einzelnen nach den Bedürfnissen einer veritabeln Raumgestaltung ausbauen läßt. Das Haus ist zweistöckig (ein Parterregeschoß mit Seitenlicht für eine künftige Sammlung, ein

II. DIE GARTENBAU-AUSSTELLUNG.

Auch die Gartenbau-Ausstellung erhielt durch eine von ihrem künstlerischen Organisator Max Läuger entworfene Architektur ihren einheitlichen Rahmen. Sie wird gebildet durch die Umfassungsmauer, die Straßenüberbrückungen, die große Ausstellungshalle,

zahlreiche Verkaufs- und Restaurationsräume und verbindet die beiden durch einen Torbau in sich abgeschlossenen Hauptteile: die um den Wasserturm gelagerten Anlagen des Friedrichsplatzes (von Bruno Schmitz) und das eigentliche Ausstellungsgelände der sogenannten Pachtgärten zu einem geschlossenen Ganzen. Der künstlerische Charakter der Architektur hält sich streng in den Grenzen sachlich - konstruktiver Klassizität, die hier in der Verbindung weißer Verputzmauern mit mächtigen Glasflächen durchgeführt ist. Die Gesamtanlage atmet den Geist feinabgewogener Proportionalität, schlichter Monumentalität. — Im einzelnen ist freilich die Durchführung eines einheitlichen Plans vielfach durchbrochen worden. Neben den Stilschöpfungen unserer modernen Gartenkünstler treten auch die bekannten Geschmacksproben der offiziellen Berufsgärtnerei auf. So haben wir Beispiele und Gegenbeispiele unmittelbar neben einander. Schlimmer ist, daß man vielfach dem Willen des leitenden Künstlers geradezu entgegengearbeitet hat, die künstlerische Reinheit seiner Gedanken mit allerhand Brutalitäten des modernen Industriegeschmacks (Einwurfautomaten und dergleichen) getrübt, oder wie in der Palmenhalle bei der Aufstellung der Pflanzen die Anpassung an den architektonischen Gedanken der Halle vollständig versäumt hat.



JOSEF URBACH—NEUSS. »Rheinplakat«. Angekauft.

Die ganze Anlage der eigentlichen Ausstellungsgärten erhält in der Architektur der großen Halle ihren Hintergrund. Von den einzelnen Gärten interessieren künstlerisch vor allem die von Schultze — Naumburg, von Peter Behrens und von Max Läuger.

Schultze — Naumburg hat einen bürgerlichen Hausgarten geschaffen. Eine hohe Mauer schließt ihn ab und wahrt die Intimität der Stimmung. In einer Ecke ist ein Gartenhaus aufgebaut, das auch für gesellschaftliche Zwecke gedacht ist. Der Garten selbst lehnt sich in der ungesuchten Einfach-



MAX LIEBERTS—CHARLOTTENBURG. »Rheinplakat«. Angekauft.

wände mit würfel- und zylinderförmigen Grillagebauten aus weißen Holzstäben. — Der Läuger - Garten, schon dem Umfang nach der eigentlich vorherrschende, interessiert um so mehr, als Läuger hier zum ersten Mal als Gartenkünstler auftritt. Er ist der reichste, was die Vielgestaltigkeit der Anlage und was die Vielseitigkeit der verwendeten Mittel — Pflanze, Architektur und Plastik — betrifft. Das Ganze erinnert an das Prinzip einer großen Hausanlage: zahlreiche, durch niedere Mäuerchen getrennte Garteninterieurs, Hallen und Gänge aus hohen Thujawänden, eng umgrenzte Ruheplätze, lange durch Nischen abgeschlossene Fluchten, alles durch Plastik belebt. Den Mittelpunkt bildet das Bad (das in seinem Innern noch unvollendet ist). Der Reiz der außerordentlich sorgfältig ausgedachten Perspektiven - Wirkungen wird noch bereichert durch eine leichte Terrassierung des Geländes. Der künstlerische Geist dieser Schöpfung ist charakterisiert durch die innigste Verschmelzung von Natur und Kunst. Das architektonische Prinzip der Fläche geht durch alles durch: Rasenflächen, Blumenflächen, Mauern, Laubwände, die Wasserflächen der Bassins; das alles unterworfen dem gleichen Gesetz fein abgewogener Proportionalität, das in den Formen seiner Ausstellungs-Architektur wiederkehrt und getragen von einem noch liebenswürdigeren Geist stiller, freundlicher Klassizität. —

Alles in allem hat die Stadt Mannheim

heit seiner geometrischen, mit Buchs eingefaßten Beete an die schlichtesten Formen des Biedermaiergartens an.

Der Sondergarten von Peter Behrens zeigt — soweit die bis jetzt noch unvollendeten Arbeiten ein Urteil gestatten — sein bekanntes Prinzip: starke Entwicklung in die Vertikale, starke Betonung des Architektonischen in der Verbindung hoher Zypressen-

durch die Veranstaltung dieser beiden Ausstellungen ihrem kommunalen Kunstsinn ein ruhmvolles Denkmal gesetzt. Es wäre für eine Stadt des Großhandels und Großgewerbes ja nahe gelegen, mit einer Industrie-Ausstellung auf ihrem eigensten Gebiete aufzutreten. Der schönere Gedanke einer künstlerischen Feier ihres Jubiläums beweist, wie viel echter Mäcenatengeist in ihr heimisch ist. Die Schöpfer der Idee haben damit ausgesprochen, daß sie sich der Kulturpflichten des wachsenden Reichtums bewußt sind. Daß sie gesonnen sind, den Überschuß materieller Kulturernte in künstlerische Kultur umzuwerten. PROF. K. WIDMER.



OTTO FELDMANN-(CÖLN)—MÜNCHEN. »Rheinplakat«. Angekauft.

RHEIN-PLAKAT-WETTBEWERB.

Die am Rheinweg beteiligten preußischen und süddeutschen Eisenbahn-Verwaltungen erließen bekanntlich im vorigen Jahre ein Preisausschreiben, um einen Entwurf zu einem Plakat zu erlangen, das geeignet wäre die Lust am Besuche des Rheines zu beleben. Die Beteiligung an dieser Konkurrenz war äußerst lebhaft, es waren 335 Entwürfe, teilweise ganz treffliche Arbeiten, eingegangen. Am 17. Dezember 1906 fand die Entscheidung statt; die Einzelheiten derselben sind bereits im Februarheft der „Deutschen Kunst und Dekoration" im Inseratenanhang bekannt gegeben worden. Von der Verteilung eines ersten Preises wurde abgesehen, weil kein Entwurf die übrigen für die Prämiierung in Betracht kommenden Entwürfe an künstlerischen Qualitäten wesentlich übertraf. Dagegen wurde beschlossen zwei zweite Preise mit je M 1000.— zu verteilen und die überschießende Summe von M 200.— für einen weiteren Ankauf zu verwenden. Preise erhielten: den ersten II. Preis Meinhard Jacoby — Grunewald, den zweiten II. Preis Max Kittler — Charlottenburg, den III. Preis Robert Harries — Wilmersdorf, den IV. Preis Ernst Wiemann — Garstedt, dessen Entwurf u. W. ausgeführt wird.

Angekauft wurden die Entwürfe folgender Verfasser: Lotte Klopsch—Berlin, Josef Urbach—Neuß, Max Lieberts—Charlottenburg, Otto Feldmann—Cöln, Professor Franz Hein—Leipzig, Berthold Clauß—Charlottenburg, B. W.—München und Lascar Vorel—München.

Die vorliegende Wiedergabe einer Auswahl der besten Entwürfe kann zwar — da die Farbe fehlt — den Reiz der Originale nur erraten lassen; aber sie dürfte doch geeignet sein, ein Bild des Ergebnisses dieses Preisausschreibens zu geben. Wenn auch keiner der Entwürfe durch besondere Originalität und hervorragende künstlerische Qualität wirklich überraschte, so ist doch das allgemeine Niveau der üblichen Eisenbahn-Plakate wesentlich überschritten worden. Es muß anerkannt werden, daß die Verwaltung den Talenten Gelegenheit gab sich zu betätigen. D.R.



LASCAR VOREL—MÜNCHEN. »Rheinplakat«. Angekauft.





ENTWORFEN VON AUGUST HAJDUK—BERLIN.



ARCHITEKT EMIL SCHAUDT. Kaufhaus des Westens. Gesamt-Ansicht.

KAUFHAUS DES WESTENS—BERLIN.

Allmählich mehren sich in Berlin die Anzeichen dafür, daß in Dingen der Architektur über die nichts weniger als schätzenswerte Gegenwart hinweg sich eine angenehmere Zukunft eröffnet. Die Zahl der Bauherrn nimmt sichtlich zu, die der Versicherung glauben, daß gut nicht teurer ist als schlecht, die den alten Kram des ortsüblichen, Architekt sich nennenden Grundstückspekulanten satt haben. Im Gegensatz zu früher geht die heutige Stadtverwaltung mit gutem Beispiel voran, und was im Auftrage von Privatleuten an schönen Leistungen in den letzten Jahren entstanden ist, läßt sich schon ganz stattlich zusammenzählen. Bleibt nur, gegenüber diesem Optimismus, die herabstimmende Tatsache, daß doch die stundenweiten Stadtteile, die in den letzten fünfzehn Jahren aus dem Boden wuchsen, und die in ihrer äußersten Formenverwilderung selbst die Mache der achtziger Jahre beinahe rechtfertigen, auf fünfzig Jahre und mehr gebaut sind, also noch auf lange Zeit einen festen Ring, einen förmlichen Wall der Geschmacklosigkeit rings um die Stadt bilden. Aber vielleicht kommt's nicht so schlimm, denn man ist in Berlin rasch von Entschlüssen. Daß das neue Kaufhaus des Westens inmitten eines der am schlimmsten verpfuschten Viertel, an der Stelle von Häusern entstanden ist, die kaum schon fünfzehn Jahre alt waren, das läßt doch hoffen, daß wenig-



ARCHITEKT EMIL SCHAUDT. Kaufhaus des Westens. Haupt-Eingang.

stens keine Pietät für diese Greuel der jüngsten Vergangenheit im Entstehen begriffen ist; und wenn's auch nur stellenweise geschieht, in dieser und jener Straße wird vielleicht doch das Schlechte durch Gutes verdrängt werden, schneller als man denkt.

Man möchte nur wünschen, daß Emil Schaudts Kaufhaus das Niveau bezeichnet, unter das man nicht wieder heruntergeht.

Seit der Vollendung der Wertheim-Fassade ist das Messelsche Schema der äußersten Flächenauflösung für jeden Berliner Architekten zur unvermeidlichen Grundidee geworden, obwohl Messel selbst in der Fassade nach der Voßstraße gezeigt hat, daß er von der einen Idee nicht hypnotisiert ist und auch anders kann. Unzählige Geschäftsbauten in allen Straßen des Stadtinnern beweisen, daß seine Nachahmer selbst zur geringsten, selbstständigen Variation nicht imstande waren, sondern mit der Verwässerung und Herabminderung seiner Formensprache — vor allem auch im Material — sich begnügten. Schaudt, vor eine Aufgabe gestellt, die sich mit der des Wertheim-Architekten im Wesen völlig deckt, wenn sie sie an Umfang auch nicht erreicht, bleibt der Form Messels gegenüber völlig selbständig. An Stelle des gotischen Prinzips der Auflösung setzt er das der Renaissance, den in großen Flächen, in breiten Schichtungen zusammengehaltenen Baukörper. Ein gleichmäßig umgrenzter Bauplatz kam ihm zugute, aber die Aufgabe, den



ARCHITEKT EMIL SCHAUDT:
DETAIL DER ÖSTLICHEN FASSADE.
PROFESSOR GEORG WRBA—BERLIN:
BRONZE- UND STEIN-SKULPTUREN.



PROFESSOR GEORG WRBA. Steinplastik über einem Seitenportal.

Anforderungen ganz verschiedener Standpunkte durch die Bildwirkung zu genügen, ist nicht zu unterschätzen. Es ist ihm ohne Zweifel ausgezeichnet gelungen, die Wirkung nach dem Wittenbergsplatz hin und nach der die Eingangsfront begrenzenden Tauenzienstraße unter einen Hut zu bringen. Große Freude macht vor allem schon das schöne Material, der hell schimmernde Muschelkalkstein. Die Wirkung der Gesamtform ist mehr zeichnerisch als malerisch. Aber in jeder der drei Fronten ist für lebhafte Unterbrechungen der sonst zu einförmigen Flächen gesorgt. Der Risalit mit den Giebeln an der Seite des Platzes scheint mir glücklicher, als die Erker neben dem Hauptportal, die fälschlich wie Türme wirken. Besser auch als die — auf dem Bilde nicht deutlich sichtbare — Eckbildung an der Passauerstraße. In den Verhältnissen sehr wohltuend ist der Gegensatz des schmalen Zwischengeschosses zu der Zusammenfassung der Fenster des ersten und zweiten Stockwerks in einen das Vertikale betonenden Rahmen. Dann wieder der flachere dritte Stock, von dem breiten Dach nur durch ein dünnes, skulpiertes Gesimse getrennt. Leider schaden der Wirkung der Fassade die angebrachten Skulpturen mehr als sie ihr nützen, so hübsch sie sind. Daß Wrba sich dabei besonders angestrengt hat, kann ich nicht finden. Die Figuren in den schmalen Achtecken zwischen den Fenstern des Zwischengeschosses findet man ganz angenehm. Aber die Reliefs über den Türen und besonders die beiden Widderreiter wären leicht zu entbehren gewesen. Man sah ihre Anbringung am letzten Tage mit Bedauern.



ARCHIT. EMIL SCHAUDT—BERLIN.
SEITEN-PORTAL AUS DER EINGANGS-HALLE.
PROFESSOR GEORG WRBA. MARMOR-PLASTIK.



ARCHITEKT EMIL SCHAUDT. *
PODEST IN DER EINGANGS-HALLE. AUSFÜHRUNG: LUDWIG LÜDTKE — BERLIN.



ARCH. EMIL SCHAUDT.
HALLE. * AUSTRALISCHES EICHENHOLZ (MOA). AUSFÜHRUNG: L. LÜDTKE—BERLIN. BELEUCHTUNGSKÖRPER AUSGEFÜHRT VON SPINN & SOHN. SCHRÄNKE VON M. BALLIN—MÜNCHEN.



ARCHITEKT F. HABICH UND ARCHITEKT M. FELLER. Schauschränke. Mahagoni, pol.
Ausführung: Hof-Möbelfabrik M. Ballin—München.

Gefällig und bescheiden wie das Äußere ist auch der Innenausbau. Und man soll es ruhig sagen: So wenig ein Vergleich mit Wertheim am Platze ist, es wäre, was den Aufwand betrifft, doch zu wünschen, daß eher das hier innegehaltene Maß das übliche würde. Es bleibt ein Zwiespalt, wenn in einem marmorgetäfelten, mit Intarsien geschmückten Prunksaal Kattunblusen verkauft werden. Die weiten weißgeputzten Räume hier mit ihren Trägern, die mit allerhand schönen Holzarten umkleidet sind, passen sich den nun einmal gegebenen Zwecken ungezwungener an. Stärkere Wirkungen sind geschickt verteilt und zumeist gelungen. Vor allem in dem prachtvollen, wie eitel Gold glänzenden großen Hauptsaal des Erdgeschosses, den man durchs Hauptportal betritt, mit seiner, Wände, Decken und Seiten gleichmäßig bedeckenden hellen Holzvertäfelung und den Seitentüren von weißem Marmor.

In den übrigen Räumen haben Schaudts Mitarbeiter, *F. Habich* und *M. Feller,* Gelegenheit gehabt, zu zeigen, was sie können. Einige, wie der Teesalon und die Leihbibliothek, sind durchaus gelungen, ersterer allerdings ein wenig zu preziös. Dagegen ist der Teppichraum — ein Keller im ersten Stock — und der Damensalon mit seinen weißen Möbelchen und violetten Samtbezügen ganz verfehlt. Ebenso verfehlt sind leider auch die Anprobier-

räume in der Damen-Konfektions-Abteilung mit ihrem sogenannten Empire.

Im ganzen Hause verteilt sich eine Menge von Metallarbeiten, allerdings von sehr verschiedenem Wert. Die Gitter am Portal und die Verkleidungen der Aufzüge sind technisch ausgezeichnet, im Ornament aber teilweise höchst unruhig. Aber die hübschen Treppengeländer, einige unter den Beleuchtungs-Körpern, Griffen und Beschlägen entschädigen reichlich dafür.

CHARLOTTENBURG. DR. FRITZ WOLFF.



ARCHITEKT F. HABICH UND M. FELLER. Pfeiler-Ausbildung in Mahagoni.
Ausführung: Hof-Möbelfabrik M. Ballin—München.

ARCHITEKT F. HABICH
ARCHITEKT M. FELLER



BELEUCHTUNGS-KÖRPER
AUSF.: WILHELM & CO.

UNSER JUNGES KUNSTGEWERBE hat im KAUFHAUS DES WESTENS einen neuen bedeutsamen Beweis seiner Leistungsfähigkeit erbracht. Es hat namentlich gezeigt, daß technische Ansprüche der künstlerischen Gestaltung nicht das mindeste Hindernis sind. Gerade durch das geschmeidige und gewissenhafte Eingehen auf die ganze Mannigfaltigkeit der Zwecke entstand diese Unmenge neuer Formen und Gebilde, die wir hier antreffen. Wie verschiedenartig sind all diese Pfeiler-Umbauten, Sitz-Gelegenheiten, Warentische, Etagèren, Gestelle, Warenbehälter, Spiegel, Stühle, Hilfstischchen usw. Eine ganze Kollektion neuer Beleuchtungskörper in Silber, Messing, Kupfer, Nickel, Eisen und Glas ist da zu sehen. Auch neue Bogenlampen gelangten zur Verwendung, die Professor Behrens für die Werkstätten der A.-E.-G. gezeichnet hat. Eigene Stühle aus gebogenem Holz sind von einer Wiener Fabrik geliefert. Selbst in Kartonnagen, Düten sieht man manches Originelle und Geschmackvolle.

Die Arbeit der beteiligten Architekten – E. Schaudt, F. Habich, M. Feller – war kolossal an Umfang wie an Anstrengung. Tausende von Zeichnungen waren nötig, die meisten Gegenstände mußten ad hoc neu gezeichnet werden, was ganz gewaltige Anforderungen an die Erfindungskraft stellte. Dazu kam der aufreibende Verkehr mit den vielen Handwerkern und Lieferanten. – Daß unsere Künstler solchen Aufgaben gewachsen sind, ist gewiß erfreulich. Aber wir sind davon nicht mehr überrascht. Das Erfreulichste ist, daß sie jetzt mehr und mehr solche Aufgaben bekommen, daß in den Bauherrn das künstlerische Gewissen erwacht ist und daß das Publikum für das Werk der Künstler reif wird.

Die Ausführung der Inneneinrichtung war der Hofmöbelfabrik M. Ballin in München übertragen, die durch die feine, präzise Erledigung der oft recht heiklen Schreinerarbeiten wieder einen Beweis ihrer eminenten Leistungsfähigkeit erbracht hat. Die Holzverkleidung der repräsentativen Eingangshalle stammt von Ludwig Lüdtke in Berlin. Es ist dies die erste umfangreiche Verwendung des Moaholzes, daher auch für den Fachmann interessant. An Metallarbeiten sind beteiligt: Wilhelm & Co. – München, Steinicken & Lohr – München, Schulz & Holdefleiß – Berlin, die Glaserarbeiten stammen sämtlich von J. Salomonis – Berlin, die Kartonnagen-Einrichtung besorgte E. Jacobsohn – Berlin, die Ausführung des Rohbaues war der bekannten Baufirma Boswau & Knauer übertragen. Sonst waren noch beteiligt: C. Schilling, Hofsteinmetzmeister, Saalburger Marmorwerke, Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft, Lamson Pneumatic Tube Co. – London, J. P. Diehm (Fahrstühle) und viele andere. – A. J.



ARCHITEKT EMIL SCHAUDT
SCHMIEDEEISERNES GITTER
VOR DEM HAUPT-PORTAL.
AUSFÜHRUNG: SCHULZE
& HOLDEFLEISS — BERLIN.
BILDHAUER HERM. FEUER-
HAHN: HOLZ-SKULPTUREN.



ARCHITEKT
EMIL SCHAUDT.
LIFT-UMBAU.
KUNST-SCHMIEDE-
ARBEIT VON STEI-
NICKEN & LOHR
MÜNCHEN.



ARCHITEKT EMIL SCHAUDT. LIFT-UMBAU. KUNST-SCHMIEDE-ARBEIT VON STEINICKEN & LOHR MÜNCHEN.



MALER RICHARD BÖHLAND.
DECKEN-GEMÄLDE IM ZWISCHENSTOCK,
DIE ELEMENTE DARSTELLEND: WASSER.

AUS DEM KAUFHAUS DES WESTENS—BERLIN.



LEO PUTZ—MÜNCHEN. Tausend und eine Nacht.

LEO PUTZ–MÜNCHEN.

Ich muß über die Ästhetiker lachen, sagt Goethe einmal zu Eckermann, »welche sich abquälen, dasjenige Unaussprechliche, wofür wir den Ausdruck »schön« gebrauchen, durch einige abstrakte Worte in einen Begriff zu bringen. Das Schöne ist ein Urphänomen, das zwar nie selber zur Erscheinung kommt, dessen Abglanz aber in tausend verschiedenen Äußerungen des schaffenden Geistes sichtbar wird und so mannigfaltig und so verschiedenartig ist als die Natur selber.«

In diesen Worten liegt schon eine Ahnung jener reiferen Einsicht, zu welcher sich die neuere Ästhetik bekehrt hat, der Einsicht nämlich, daß die Bestimmungsgründe des ästhetischen Eindruckes nicht im Objekt, sondern im Subjekt liegen, daß es keine an sich ästhetisch wertvollen Gegenstände gibt, wohl aber ein ästhetisches Verhalten des Geistes, in welchem ihm die Dinge »schön« erscheinen. Über diese Ahnung ist freilich auch Goethe nicht hinausgekommen. Er ist dem frommen Betrug der Sprache unterlegen, die durch das Eigenschaftswort »schön« die Sache so darstellt, als sei die Schönheit etwas den Gegenständen Anhaftendes. Das geht aus dem ferneren Verlauf des Gespräches hervor, in welchem sich Goethe, offenbar unter Schillerschem Einfluß, zu einer durchaus idealistischen Ästhetik bekennt. Er lehnt es ab, daß die Natur immer und überall schön sei. Er vermischt teleologische Gedankengänge mit den ästhetischen und verfällt schließlich in denselben Fehler, den er bei den Ästhetikern so lächerlich fand.



LEO PUTZ—MÜNCHEN. Zaubergarten.
Besitz der Modernen Kunsthandlung München, Goethestr. 64.

Das Wort »schön« hat in der heutigen Ästhetik sein Bürgerrecht verloren, wenigstens soweit es zur Kennzeichnung der ästhetischen Wirkungs-Möglichkeit der Dinge dient. Statt seiner ist der Begriff »das Ästhetische« eingeführt worden, der nicht mehr eine Eigenschaft der Dinge, sondern das Ergebnis einer bestimmten psychischen Verfassung des Menschen bezeichnet. Im ganzen Umkreis der Erscheinungen gibt es nichts, das nicht zu irgend einer Stunde und für irgend einen Menschen als Objekt des ästhetischen Gefühles in Betracht käme. Von ästhetischem Standpunkte aus sind alle Dinge ohne jede Ausnahme gleich viel wert. Das Licht der Schönheit strahlt aus der Seele des Menschen heraus, nicht, wie man leichthin annimmt, in sie hinein. Lothar Brieger-Wasservogel behauptet in einer Streitschrift gegen Liebermann, Manets »Spargelbündel« sei ein Kunststück, kein Kunstwerk. Er behauptet es seiner polemischen Theorie zuliebe, die der treuen Darstellung eines beliebigen Stückes Natur von vornherein jeden Kunstwert abspricht. Man muß ganz untüchtige Augen haben, um das sagen zu können. Gerade diese Schöpfung des großen Franzosen ist das klassische Beispiel für die Wahrheit des Satzes, daß der Gegenstand für den ästhetischen Wert des Kunstwerkes gar keine, auch nicht die mindeste Rolle spielt.

Was wir heute vom bildenden Künstler verlangen, ist nichts weiter, als daß er ein starkes, mit allen Fibern seines Wesens durchempfundenes Erlebnis der



LEO PUTZ—MÜNCHEN. SCHERZO.
Besitz der Modernen Kunsthandlung (Brakl) München.



LEO PUTZ—MÜNCHEN. Meraner Saltner.
Mit Genehmigung der Münchener »Jugend«.

Sinne stark und wahr zur Darstellung bringe. Sein reines, sinnliches Entzücken an den Wundern der Form und der Farbe soll er uns veranschaulichen und uns Ursache geben, dieses Entzücken ihm nachzuleben. Das Ideal des bildenden Künstlers ist uns heute nicht derjenige, der die Kunstmittel nur dazu verwendet, um andere, kunstfremde Dinge auf Schleichwege an uns heranzubringen. Denn die reinste Sinnlichkeit ist zugleich auch höchst seelenhaft, und um ein reiches, solides optisches Erlebnis treiben die Gedanken und die Gefühle des Beschauers lieber ihr Spiel als um ein Gebilde, das subjektive Gedanken und Gefühle des Künstlers in starrer, eindeutiger Ausprägung bietet.

Ein solcher Nur-Maler, ein solcher Enthusiast des sinnlichen Erlebens ist *Leo Putz,* wohl eine der reinsten malerischen Begabungen, welche München gegenwärtig beherbergt. Die Zeit, da man Putz noch zu den bloßen »Hoffnungen« zählte, liegt noch nicht gar weit zurück. Er begann mit Gemälden illustrativen, zum Teil allegorischen Inhalts, hat aber unter dem wohltätigen Einflusse der auf reinen Sensualismus gerichteten Zeitströmung sehr rasch das Feld gefunden, auf das ihn die Natur seiner Begabung gebieterisch verwies. Dieses Feld heißt: Die Taten des direkten und des zerstreuten Lichtes, demonstriert an einem nicht sehr großen Kreis von Stoffen, unter denen die nackte Haut des weiblichen Körpers, das weibliche Gewand und — das Porzellan die hervorragendste Rolle spielen. Die jeweilige Modifikation des Lichtes, welches diese Gegenstände bestrahlt, wird teils von dem grünen Blätterdach der Bäume, teils vom Binnenraum besorgt. So sind die Gegenstände dieser Kunst beschaffen, aber damit ist über Leo Putz noch nicht das Mindeste gesagt. Was seiner Kunst ihr Gepräge gibt, ist seine heiße inbrünstige Liebe zu allem Geschaffenen. Seine Schöpfungen bedeuten nicht bloß eine hingebende Nach-



LEO PUTZ—MÜNCHEN. Herbststurm.
Besitz der Modernen Kunsthandlung München.

bildung der Sinneseindrücke, sie wirken auf den tiefer veranlagten Geist, der sich staunend nach der Quelle all dieser verzehrenden Inbrunst fragt, geradezu als Bestätigungen der Schöpfungs-Tatsache, als Ausflüsse eines tiefen, metaphysischen Dankgefühles. Putz sieht die Sonne und die in ihr entbrennenden Farben mit dem Auge eines Menschen, der aus langer Nacht kommt. Wer immer im Tag wandelt, dem erscheint das Licht als etwas, was sein muß und dem er keine Gefühle der Andacht widmet. Aber wer vielleicht nach schlafloser Nacht den ersten schwachen Schein des Frühlichtes an die Wand seines Zimmers, auf die blanke Fläche eines polierten Möbels, auf einen Blumenstrauß fallen sah, der merkt sich wohl das tiefe, heilige Erschrecken, das er da über die maßlose, gigantische, urweltliche Kraft und Fremdartigkeit des Elementes »Licht« empfand. Dieser heilige



LEO PUTZ—MÜNCHEN. Aus der Biedermeierzeit.
Privatbesitz Elberfeld. Mit Genehmigung der Münchener »Jugend«.

Schrecken, dieses große kosmische Staunen vor dem Lichte, den Farben und allem Erschaffenen ist es, was Putz auf die Leinwand bringt. Keine Ideen, keine Gedanken, keine Allegorien, aber Urgefühle, die vielleicht nicht einmal ihm selbst zu Bewußtsein kommen.

Auf den Ausdruck dieses Staunens wirkt sodann die heitere, im höchsten Sinne glückliche Natur seines Wesens bestimmend ein. Sie offenbart sich in dem grenzenlosen, gelösten Wohllaut aller seiner Akkorde. Tief, rein und voll wie Harfenlaut erklingen seine Töne und runden sich zu glockenklaren Melodien, die durch keine problematische Dissonanz in ihrer reinen Entfaltung gestört werden. Kein Schatten macht sie stumpf und trüb, kein Licht macht sie schrill und hart. Eine einzige Kette harmonischer Akkordfolgen geht durch seine Farbenskala und wird zum Dolmetsch einer reichen, harmonischen Natur, die mit göttlicher Jovialität der Welt gegenübersteht. Aus jedem seiner Pinselstriche leuchtet heitere, sonnige Gesundheit, vor deren frischen Sinnen die Welt wieder rückwärts in ein Paradies verwandelt wird.

Mit dem schwelgerischen Wohlklang, mit der sonoren Fülle seiner Töne steht Putzens an großen Vorbildern geschulte Technik in der engsten Verbindung. Diese Vereinigung von Reinheit, Resonanz und Leuchtkraft läßt sich nur erzielen bei einer Malweise, welche die Mischung der Farben in der Hauptsache dem Auge des Beschauers überläßt und also irgendwie dem Verfahren des Impressionismus nahesteht. Als Putzens Meister kann man Manet und Trübner ansehen. Er ist ihnen keineswegs ein unselbständiger Nachahmer geworden. In der Breite des Vortrags, in der Lockerheit der Formbehandlung ist er fast weiter gegangen als sie. Seine Malerei ist großzügig und inspiriert, das heißt, jeder



LEO PUTZ–MÜNCHEN. MELANCHOLIE.
Besitz der Modernen Kunsthandlung München, Goethestr. 64.





LEO PUTZ—MÜNCHEN. Picknick. Königl. neue Pinakothek–München.

Pinselstrich hat seine Notwendigkeit hinter sich. Sie fließt unmittelbar aus der Anschauung. Der Gefahr, sich selber nachzuahmen, ist Putz bisher glänzend entgangen.

An sinnlichem Reiz, an Frische und Eigenart wird Putzens Malweise von keinem deutschen Maler der Gegenwart übertroffen. Sie behält ihren Reiz sogar dann, wenn man ganz nahe an seine Bilder herantritt, bis Licht und Form verschwinden. Die Bildfläche verwandelt sich alsdann in einen wunderbaren, farbenglühenden Teppich und bietet eine so delikate Demonstration des Elementes »Farbe«, wie man ihr in alter und neuer Zeit nicht oft begegnet. Seine Pinselstriche haben das Aussehen reinfarbiger Wölkchen. Ihre Kontur ist unendlich weich, ohne ins Formlose zu gehen. Sie erscheinen wie Abdrücke großer, gefärbter Watte-Flocken. Während viele andere Maler die Ölfarbe in der Art des Auftrages als etwas Flüssiges charakterisieren, betont Putz mehr ihre Zähigkeit, ihre Konsistenz. Das heißt, seine Farbe erscheint mürbe und locker wie feiner Brosamen. Ich betrachte es als einen großen Vorteil der diesem Hefte beigegebenen Abbildungen, daß sie diesen intimen Reiz an Putzens Vortrag festhalten. Sie lassen seine Einfachheit und Großzügigkeit klar erkennen, sie zeigen die prächtigen, kantigen Flächen, in die er jede Rundung zerbricht, und geben einen guten Begriff davon, wie das Licht bei ihm die Formen gleichsam ins Wanken bringt und ihre Konturen in feine Flimmerhaar-Systeme auflöst.

Was Putz auf dem Gebiete stimmungs-



LEO PUTZ—MÜNCHEN. Heißer Tag. Privatbesitz, München.

voller, gänzlich unliterarischer Lichtschilderung zu leisten mag, davon bieten die Abbildungen mehrere vollwertige Proben. Er ist ebenso bedeutend im Pleinair wie im Binnenlicht, am besten und pikantesten vielleicht da, wo er einem im Freien befindlichen Gegenstand die rührende, melancholische Beleuchtung eines Innenraumes gibt. Über dem Frauenkopf »Melancholie« schweben ersichtlich graue, schwermütige Herbsthimmel, und aus ihnen sickert ein blasser, keuscher Schein herab, der die Augen unwillkürlich wie in Sehnsucht weitet und daher zur Auslösung der im Titel bezeichneten Gefühlsgruppen keines fremden Apparates bedarf. Ganz in frommes, totes Binnenlicht hüllt sich das Gemälde »Vor dem Spiegel«. Die Farben haben hier eine stimmungsvolle Lichtarmut, als habe eine senkrechte Wasserfläche oder eine starke Glasscheibe alle einfallenden Strahlen gebrochen und abgelenkt. Die vollste Weißglut mittäglichen Sonnenbrandes brennt in dem Bilde »Heißer Tag«. Das ist im Hintergrunde ein Tanzen und Rasen feuriger Muspelsöhne, ein Schäumen entfesselter Lichtströme, daß auch im grünen Baumschatten alle Formen unruhig und groß werden, als könnten sie diesem Ansturm von Glut nicht standhalten.

Leo Putz ist heute schon mehr als eine Hoffnung. Er ist eine Erfüllung, über die man sich von Herzen freuen kann. Vor wenigen Monaten ist er zum ersten Male in den Räumen des Braklschen



LEO PUTZ—MÜNCHEN. Liegender Akt in Sonne. Besitz der Modernen Kunsthandlung München.

Kunstsalons mit größeren Kollektiv-Ausstellungen hervorgetreten. Sie spiegelten in authentischen Dokumenten sein ganzes Werden wieder. Sie zeigten, wie er allmählich aus illustrativen Anfängen zur reinen Malerei überging, wie seine Technik lockerer und sicherer wurde und zu der fast virtuos zu nennenden Abklärung gelangte, die ihn heute auszeichnet. Den ersten Höhepunkt seines Schaffens hat er heute zweifellos schon erklommen. Seine Ausdrucksweise hat alles Problematische längst abgestreift, und es scheint fast wünschenswert, daß nun wieder neue Probleme an ihn herantreten, die ihn verhindern, jener Selbstnachahmung zu verfallen, in der von jeher für die Reifen und Abgeklärten eine ehrenvolle Gefahr lag. Allzu leicht schiebt sich bei sicher gewordenen Könnern zwischen das Subjekt und Objekt der Empfindung das fremde Element der Handschrift. Was ursprünglich frisch aus dem Herzen quellender Ausdruck war, erstarrt zum kalligraphischen Schnörkel. Für die ganz Großen, für die genialen Naturen besteht diese Gefahr freilich nicht. Aber alle Anerkennung des von Putz bisher Geleisteten darf die Erkenntnis nicht hindern, daß er zu diesen monumentalen Erscheinungen nicht gehört. Die erwähnte Gefahr besteht für ihn, aber man kann hoffen, daß sie gnädig an ihm vorübergeht. —

WILHELM MICHEL.



LEO PUTZ—MÜNCHEN. »Im Schatten«.

DAS LEBEN IM GERÄT.

Die Kunstform ist latentes Leben, geronnenes Leben. Sie ist das Leben in seinen höchsten Spannungszuständen. Der Künstler gewinnt die Form, indem er von dem Naturobjekt alles fortstreicht, was nicht dazu dient, den Organismus klar zu legen. In dem Kunstwerk übt jedes Element eine Funktion; und das Kunstwerk selbst ist die knappeste und darum wirksamste Formel, auf die der Künstler die Natur zu bringen vermag. Das war so zu allen Zeiten und überall; das gilt für alle Künste. Maler, Bildhauer, Architekt und Gerätebauer stellen ihr Werk unter dasselbe Prinzip: nur das Notwendige, nur den Extrakt, nichts, was keine Funktion, keine Deutung zu leisten hätte. Selbstverständlich, diese Reinheit der Kunstform verbleibt den Zeiten, die wir als klassisch empfinden; das Streben nach dieser klassischen Reinheit charakterisiert die Generationen, die nach längerer Irrfahrt erwachen, die nach einer Periode artistischer oder barbarischer Spielerei sich wieder auf das wahre Wesen der Kunst besinnen. Wir leben in einer solchen erwachenden Zeit. Man kann darum von unserer Kunst nicht sagen, daß sie schon jene Form gefunden hätte, die das, was der moderne Mensch als das Wesentliche in Natur und Welt empfindet, restlos zum Ausdruck brächte; aber das Streben eines jeden ehrlichen und kläräugigen Künstlers, einerlei ob er Bilder malt, Häuser baut oder Möbel macht, geht darauf: die Kräfte einzufangen, deren Wirken die (subjektive) Welt, die feierlichen und alltäglichen Vorgänge ausmacht. Alles, was ein moderner Künstler schafft, will den Beschauer dahin bringen, das Wirken



LEO PUTZ—MÜNCHEN. Vor dem Spiegel. Besitzer: J. Kowarzik—Frankfurt a. M.
Mit Genehmigung der Münchener »Jugend«.

dieser Kräfte zu erfassen. Wenn also etwa Liebermann seine Bilder „kanalisiert", so stößt er gewissermaßen die Menschen darauf, die Dreidimensionalität der Welt zu erleben, oder wenn er einen Knabenkörper mit ein, zwei modulierten Strichen auf die Leinwand setzt, so kann dies nur begriffen werden als sichtbar gewordenes Temperament des durch die Welt und das Dasein eilenden Großstädters. Oder wenn van Gogh ein Ährenfeld dadurch gibt, daß er das Naturobjekt auf ein Bewegungs-Ornament reduziert, auf schwingende Farbrillen, die nichts von der vegetabilen Form zeigen, und die dennoch mit zwingender Gewalt das Rauschen und Wogen des Ährenfeldes zur Wahrheit werden lassen – so ist das eben die Darstellung jener wesentlichen Kraft, die in dem Ährenfelde lebt, und der gegenüber alle Einzelformen bedeutungslos sind. Das Objekt ist nebensächlich; das Leben soll dargestellt werden, auf daß es Leben zeuge. – Besonders das Kunstgewerbe strebt danach, den Kräften, die in den einzelnen Gegenständen ruhen, einen klaren und deutlichen Ausdruck zu gewinnen. Der große Reinigungsprozeß strich alles fort, was nicht dazu diente, Funktionen zum Ausdruck zu bringen, also alle Ornamente, die nur um ihrerselbst da waren, die dem konstruktiven Leben des Gerätes widersprachen oder auch nur von diesem nicht bedingt wurden. Ohne Übertreibung kann man sagen: Das Ringen um die Klarlegung der Funktionswerte im Gerät ist das Grundwesen der modernen Reform. Es ist darum unbegreiflich, wie man*) übersehen kann, daß jeder moderne Stuhl, jeder Schrank, jedes Treppengeländer die unverkennbare Dar-

*) Wie dies Adolf Vogt im Maiheft der »Innen-Dekoration« getan hat: Seite 152. – Der Verfasser scheint überdies den »Jugendstil« als noch lebendig zu glauben. Der ist tot, wenn er überhaupt je gelebt hat.

stellung einer spezifischen Art von Leben sein will. Ein moderner Stuhl will tragen, seine Lehne will uns umfangen, die federnde Polsterung will uns zum niedersitzen einladen. Wer das vor einem englischen Klubsessel, vor einem Chaiselongue von Van de Velde nicht empfindet, der hat kein Organ für das Leben in der Form! Ein Schrank von Bruno Paul bringt durch seine aus dem Kasten wie aus einer Urzelle erwachsenden Abgeschlossenheit den Lebenszweck dieses Möbels so deutlich zum Ausdruck, daß der liederlichste Mensch gezwungen wird, seine Sachen korrekt fortzuschließen. Dazu dient auch das Ornament: Die Gebärde des Umschließens zu betonen. Überhaupt: Jedes künstlerisch berechtigte Ornament betont und verdeutlicht das Leben im Gerät. Das Ornament ist die Gleisführung für die überschüssigen Kräfte, die nach vollzogener Konstruktion eines Dekorationsträgers dessen konstruktive Art, dessen Lebenszweck variieren. Das Ornament eines Pfeilers variiert dessen tragende Tendenzen; das Ornament eines Gesimses symbolisiert die Langstreckung; das Ornament eines Gewebes deutet auf den beabsichtigten Faltenwurf. Das Ornament lockert die Wand auf, aber es zerstört sie nicht, im Gegenteil: Es macht sie zu einer besonders edlen und repräsentativen Wand. — Diese Darstellung des im Gerät immanenten Lebens ist nicht etwa eine Eigentümlichkeit unserer analytischen Zeit; hier gilt kein Unterschied des Jahrhunderts noch der Rasse: Ein absolutes Kunstgesetz wird offenbar! Der Kunst und damit dem Gerät aller Völker entströmt eine suggestive Kraft, die auch uns noch sofort den Zweck und die Lebensart des betreffenden Stückes klar erfassen läßt. — Ein Künstler, der Geräte baut, die eine Stellung innerhalb der modernen Entwicklung einnehmen sollen, muß so geartet sein, daß er diese Möbel, diese Teppiche oder Bucheinbände überhaupt nicht anders zu denken vermag, als eben lebend, als ein lebendes Wesen, das praktisch und in Schönheit die Funktionen erfüllt, zu denen es bestimmt ist. — ROBERT BREUER.



LEO PUTZ—MÜNCHEN. Die Perle. Privatbesitz, Leipzig.
Mit Genehmigung der Münchener »Jugend«.



PROFESSOR OTTO GUSSMANN—DRESDEN. Dekoratives Zwickel-Gemälde.
Im Sitzungssaal des Ministeriums in Dresden.

DRESDNER DEKORATIVE MALEREIEN.

Durch das ganze vergangene Jahrhundert hat sich wie ein tragisches Streben, die Sehnsucht nach einer dekorativen Wandmalerei hindurchgezogen. Von Asmus Carstens über Overbeck und Cornelius bis zu Feuerbach, Gesellschap und Wislicenus hat es immer Künstler gegeben, die fernab von den eigentlichen künstlerischen Bestrebungen ihrer Zeit darauf ausgingen, jene große Monumental-Wandmalerei wieder ins Leben zu rufen, die die große Zeit der italienischen Kunst von Giotto bis Michelangelo geschaffen hatte. An Aufgaben, an Wünschen, wo diese Meister ihre Kraft erproben konnten, hat es hierbei nicht gefehlt. Die seit der Freizügigkeit einsetzende Massenkonzentration der Menschen in den Großstädten ließ überall mächtige Bauten entstehen, deren Säle, Vestibüle, Treppenhäuser das für die Ausbildung einer solchen Malerei geeignete Feld gewährte. Auch an Opferwilligkeit von Seiten der offiziellen Mächte des Staates fehlte es nicht: das 19. Jahrhundert, das man keineswegs ein künstlerisches nennen wird, hat, summa summarum, mehr Kunst produziert, als irgend ein spezifisches Kunstzeitalter vorher. Wenn dennoch die Bemühungen dieser hochstrebenden Künstler keinen vollen Erfolg gehabt haben, wenn in dieser Zeit kaum eine monumentale Wandmalerei entstanden ist, auf die wir noch heute mit Freude zurückblicken, so muß dies besondere Gründe gehabt haben.

Es waren zunächst anerkanntermaßen die großen Vorbilder der Vergangenheit, die lähmend wirkten und allen diesen Schöpfungen von vornherein den Geist der Freiheit raubten. Kopistentum rächt sich immer. Dann fehlte so oft der Sinn für ein Element der dekorativen Kunst, das nicht zu ihren unwirksamsten gehört, mit dem der echte Künstler vielmehr Wunderdinge zu verrichten vermag, der Sinn für die Farbe, der gegenüber ja der größte Teil der Künstler des 19. Jahrhunderts sich so seltsam befangen benommen hat. Und schließlich, wo war in dieser Zeit der ausschließlichen Kunst der Statuen und Staffelei-Gemälde, in dieser Zeit, die alles »Kunstgewerbe« so unbegreiflich gering erachtete, daß



PROFESSOR OTTO GUSSMANN—DRESDEN. Dekoratives Zwickelbild.
Im Sitzungssaal des Ministeriums in Dresden.

Künstler von Begabung sich kaum noch zu ihm herabließen, der Sinn für echte dekorative Kunst zu finden, der jene Schöpfungen allein vornherein auf die richtige stilistische Basis zu stellen vermocht hätte? Es fehlte für eine solche Kunst, die mannigfache künstlerische Beschränkungen verlangt, von vornherein der Wille, sich dieser zu unterziehen. Es schien dies nicht einer freien Kunst zu entsprechen.

Das ist nun inzwischen durch das Wiederaufleben der gesamten dekorativen Kunst, des Kunstgewerbes, völlig anders geworden. Dekoratives Empfinden ist für uns kein leerer Begriff mehr, dekoratives Schaffen kein Ding von geringfügiger Bedeutung. Es hat sich hier alles in wenigen Jahren ganz wunderbar geändert, es ist hier so vieles nachgeholt worden, was das Jahrhundert vorher so völlig vergessen hatte. Dennoch ist das Gebiet der dekorativen Monumentalkunst in dieser Beziehung bei uns in Deutschland noch ziemlich leer ausgegangen. Es mangelt noch sehr an wirklich hervorragenden Kräften, die hier sich schon mit voller Kraft eingesetzt hätten. Zu schwierig ist an sich diese Monumentalmalerei. Sie erfordert durch die Größe ihrer Konzeption ein gewaltiges Können, einen großen Schwung und doch zugleich ein starkes Sichselbstbescheiden innerhalb der festen Grenzen, die jeder echten dekorativen Kunst von vornherein gesteckt sind, Dinge, die selten miteinander in einer Persönlichkeit vereinigt sind. Auch hat sie gewiß an ihren früheren Mißerfolgen zu leiden: der Mißkredit, in den sie dadurch ganz allgemein gekommen, mag auch heute noch manchen Kunstjünger von ihrer Ausübung zurückschrecken. So sind auf diesem Gebiete noch nicht allzuviele wirkliche Taten aufzuweisen.

* * *

Unter diesen Umständen kann Dresden sich ganz besonders glücklich preisen, jenen Künstler in seinen Mauern zu beherbergen, der unter den deutschen Künstlern augenblicklich wohl als der zielbewußteste auf diesem Gebiete gelten kann, als derjenige, der am klarsten das Wesen der dekorativen Wandmalerei erkannt hat, am folgerichtigsten dasselbe in der Praxis zur Durchführung zu bringen strebt: in Otto Gußmann besitzt es in der Tat einen Künstler dieser Art, der außerhalb Dresdens freilich noch nicht entfernt die Aufmerksamkeit und Anerkennung gefunden hat, die er verdiente — das liegt zum Teil am Wesen dieser Malerei selber, die an ihren bestimmten Ort gebunden, sich nicht,

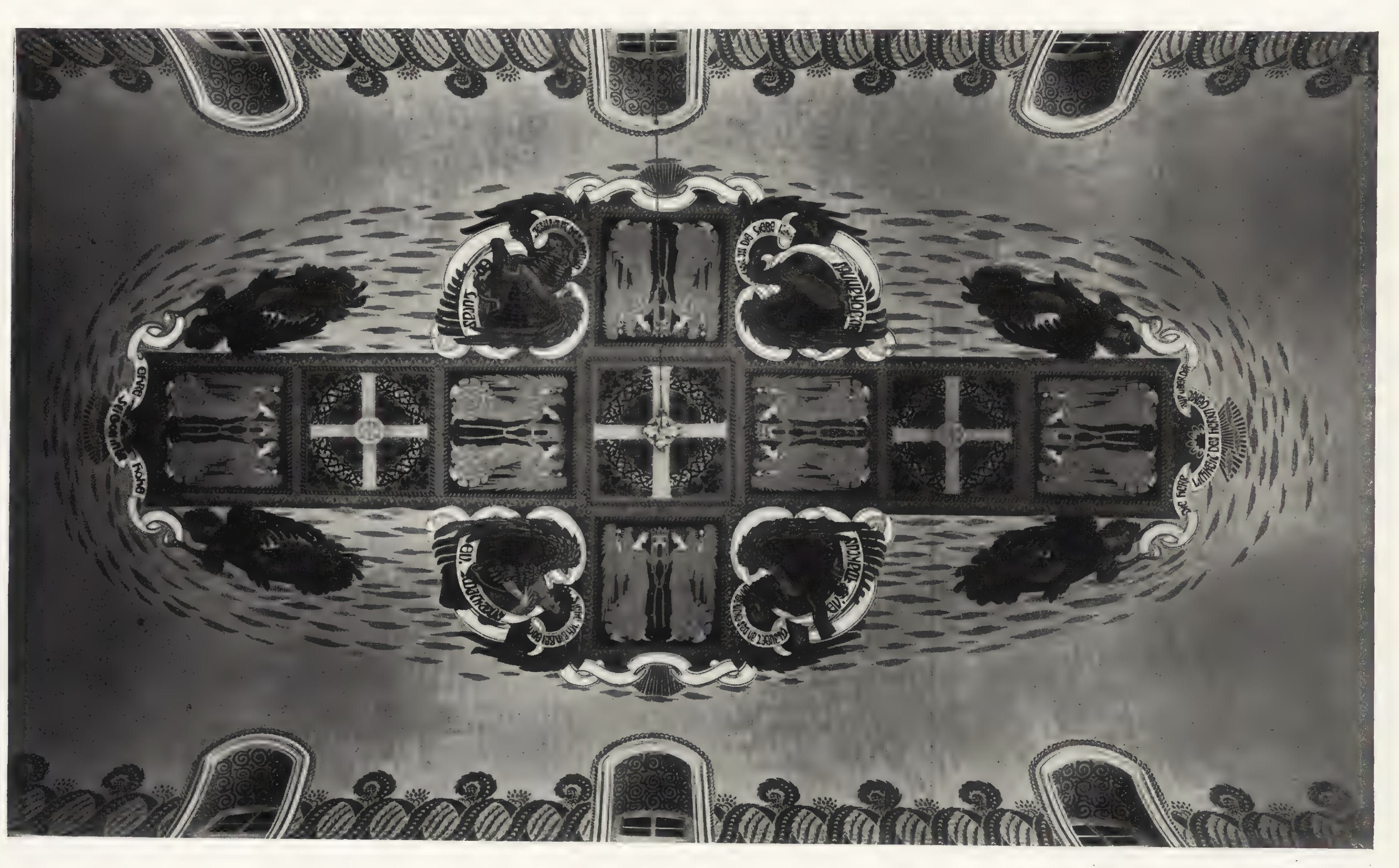


SITZUNGS-SAAL DES MINISTERIUMS IN DRESDEN MIT DEKORATIVEN MALEREIEN VON PROF. GUSSMANN.

wie das Tafelbild überall zur Schau zu stellen vermag — der aber um der Anregung willen schon bekannt sein sollte, die sein Vorbild für alle Gleichstrebende zu geben vermag. — Was Gußmanns Kunst an allem so interessant macht, ist ihre eiserne Konsequenz, ihr Bestreben, als dekorative Kunst trotz aller ihrer Monumentalilät nur dekorative Kunst bleiben zu wollen. Sie ist Schmuck und Belebung, Reichtum und Schönheit, aber alles im Sinne einer echten Flächenkunst, die einer richtigen Raumkunst sich unterordnet, d. h. im Sinne einer Kunst, die völlig künstlerisch wirkt, ohne sich jemals vorzudrängen, ohne jemals nach Selbstständigkeit zu streben, kurz, ohne sich jemals für das Auge von der Fläche zu lösen, die zu schmücken der eigentliche Zweck ihres Daseins ist. Flächenhaft, durchaus flächenhaft ist daher ihre Erscheinung. Sie kennt nur eine Höhe und Breite, die dritte Dimension, die Tiefe fehlt: keine Linie, keine Komposition zieht das Auge in die Tiefe und täuscht ihm hinter der Wandfläche, die sie schmückt, noch eine weitere Welt vor, die außerhalb des gegebenen Raumes liegt. Dadurch wird, wie es jede echte dekorative Kunst erstreben soll, die Einheit der Fläche bewahrt. Es bleibt die Ruhe der Abgeschlossenheit des Raumes bestehen, es bleibt das Gefühl des »Darinnen« im Gegensatz zu dem des »Draußen«. Sodann ist es die Ruhe und Gleichmäßigkeit der Komposition, die seine Kunst zur wirklich dekorativen macht. Zunächst beim Bilde selber. Die Darstellung eines bestimmten Vorganges spielt bei ihm nicht unbedingt die große Rolle, wie sie es sonst meist in dieser Kunst zu tun pflegt. Es ist viel Ornamentik in seiner Flächenbelebung, das eigentliche Bild tritt, eben weil es zu leicht die Aufmerksamkeit für sich erregen würde, oft absichtlich in den Hintergrund, die Ornamentik dringt bisweilen in dasselbe ein. Der Künstler hat sogar bisweilen bei ganz großen Flächen, die geradezu zu einer prächtigen Figurenkomposition herauszufordern scheinen, die erstaunliche Selbstüberwindung gezeigt, auf diese zugunsten des architektonisch-dekorativen Gesamt-Eindrucks fast völlig zu verzichten. Immer aber schmelzen Ornamentik und Darstellung zu einem harmonischen Ganzen zusammen: es ist eine einzige Idee, die ihnen zugrunde liegt, der sich beide Elemente in gleicher Weise unterordnen müssen. — Und dann kommt hinzu die Gleichmäßigkeit der Flächenbelebung, die gleichmäßige Verteilung des dekorativ Wirksamen, sei es im Bilde, sei es im Ornament, über die ganze Fläche, oder den ganzen zu schmückenden Flächenabschnitt, daß keine Stelle, kein Teil zu stark betont und unterstrichen wird und so die Einheit und Ruhe der Gesamt-Komposition wieder zerreißt. Diese Kunst der gleichmäßigen Flächenbelebung ist ein ganz besonderes Verdienst des künstlerischen Strebens Gußmanns. Sie ist bekanntlich immer die Hauptstärke der orientalischen Völker gewesen, jenes Element, das in ihrer Kunst für uns immer am lehrreichsten sein wird, das aber seinen erzieherischen Einfluß auf die Kunst unserer Zeit noch lange nicht genügend ausgeübt hat. Gußmann hat dies Empfinden schon völlig wiedergefunden. Er ist sich desselben auch völlig bewußt, geht mit voller Absichtlichkeit auf dieses Ziel los und erreicht dadurch tatsächlich einen großen Teil der



P. RÖSSLER–DRESDEN. Dekorative Malerei.



PAUL RÖSSLER—DRESDEN.

DECKEN-MALEREI DER KIRCHE IN ZSCHOPAU.

Ruhe seiner dekorativen Arbeiten. — Die Elemente aber seiner Kunst, in denen sich ihr eigentlich Schöpferisches ausspricht, sind Linien und Farben zugleich. Gußmann vermeidet in seiner Ornamentik durchaus nicht klare, deutliche Linien mit ausgesprochenem Richtungscharakter: er hat z. B. eine sichtbare Vorliebe für die Spirale. Aber, indem er diese Linien gleichmäßig über die Fläche verteilt, die Zwischenräume füllt, verlieren sie ihre Schärfe; indem er sie den Tendenzen der Architekturteile, die sie schmücken, anpaßt, verdeutlichen sie dieselbe noch. Alles übrige aber bewirkt die Farbe. Die Farbe ist überhaupt eins der wichtigsten dekorativen Mittel der modernen Raumkunst, ein Stimmungsmittel ersten Ranges, das mit Leichtigkeit oft Wirkungen zu erzielen vermag, die dem Architekten mit den Mitteln seiner Kunst oft nur mühsam gelingen. Gußmann ist in dieser Beziehung ein wirklicher Meister, dem die Künstler, die Architekten, für die er arbeitet, nicht dankbar genug sein können. Er hat eine Feinfühligkeit, die gegebene Archi-

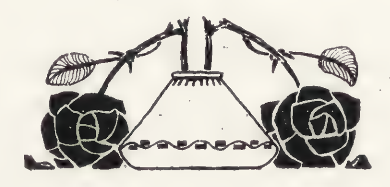


PAUL RÖSSLER DRESDEN.
MOSAIK EINES GRABMALS.

tektur durch die Farbe zu unterstützen, als stecke in ihm selber ein Stück Architekt, er hat ein Talent, den langweiligsten Raum durch kleine Mittel zu beleben, daß es fast keine langweiligen Räume mehr zu geben scheint. Oft ist es nur ein Ton, eine einfache Farbe, die hier befreiend wirkt. In seinen figürlichen Kompositionen aber kommt dann dies Talent zur sichtbarsten Entfaltung. Hier waltet der persönlichste Geschmack am freiesten und vermag dies Element auf Grund einer großen, ernsten, oft herben Zeichnung zu Wirkungen zu verwenden, die uns den gegebenen Situationen völlig angemessen erscheinen. Hier ist Gußmann ganz das, was man schon immer einen »Künstler« genannt hat.

Auf diese Weise hat Gußmann in und um Dresden bereits eine ganze Reihe von Werken geschaffen, in denen seine eigenartige Kunst ihre richtigste Verwendung gefunden hat. Seine ersten größeren dekorativen Arbeiten waren freilich nur Wandgemälde, zunächst für das deutsche Haus auf der letzten Pariser Weltausstellung, die ziemlich bekannt geworden sind, obwohl sie als eilig angefertigte Gelegenheitswerke noch nicht die ganze Höhe seines Könnens verrieten, dann zwei Sopraporten für eine der Dresdener Kunstausstellungen, die gleichfalls nur Gelegenheitswerke darstellten. Dann kommen seine bleibenden Taten. Die Kuppel des von Kreis entworfenen Burschenschaftsdenkmals zu Eisenach wurde ausgemalt mit einem Fries kämpfender nackter Männer, in Hainsberg bei Dresden begann er die erste Ausschmückung einer Kirche. Dann trat an ihn in der Ausmalung der großen Lukaskirche in Dresden die erste große Aufgabe heran, die dadurch, daß der Architekt vorher alle Gewölbe mit einem reichen Netz von Rippen überzogen hatte, nicht gerade erleichtert wurde, dennoch aber mit bedeutendem Geschick gelöst ward. Eine noch bedeutendere Tat war die Ausmalung des neuen Ministeriums in Dresden, vor allem die der großen Kuppelhalle und des großen Sitzungssaals. In der ersteren hat sich Gußmann vor allem mit farbigen, die Architektur wirkungsvoll unterstützenden Tönungen begnügt. Das Figürliche, selbst das Ornamentale tritt stark zurück. Der Sitzungssaal dagegen ist dekorativ reich gehalten. Fast alle Flächen sind hier mit reicher, farbiger Ornamentik bedeckt. Auch das Figürliche spielt eine bedeutende Rolle: die einzelnen produzierenden Kräfte des Staates sind durch charakteristisch aufgefaßte Figuren vertreten. Aber es entspricht dem feinen dekorativen Gefühle Gußmanns, daß auch hier die Darstellungen in den Gewölbekappen der Nischen stark in den Hintergrund gedrängt sind, auf diese Weise nicht aus der Gesamtwirkung herausspringen. Dieser Saal ist farbig wohl einer der stimmungsvollsten, die in letzter Zeit gemalt sind. Ein weiteres Werk war die farbige Ausschmückung der Christuskirche in Strehlen bei Dresden, wiederum eine vornehm bescheidene Tat, in ihrem kühlen Ernst der Farbe sehr stimmungvoll und ganz einer solchen Stätte entsprechend. Figürliches, fliegende Engel mit Symbolen, findet sich auch hier nur am Scheitel des großen Kuppelgewölbes. Seine letzten Arbeiten sind für die Dresdner Kunstgewerbe-Ausstellung des letzten Jahres bestimmt gewesen. Darunter namentlich die Ausmalung des protestantischen Kirchenraums von Schumacher mit dem großen Mosaikbild der Apsis, des die Menschheit tröstenden Heilands. Diese Arbeiten haben die Bedeutung dieses Künstlers klarer vor Augen geführt, als es Worte und Abbildungen vermögen und sicherlich seinem Streben größere Aufmerksamkeit zugewandt, als ihm sonst zuteil ward. In Dresden freilich hat sich um Gußmann dank seiner Lehrtätigkeit an der Akademie schon eine kleine Schule gebildet. Sein Werk ist dort bereits in der Ausbreitung begriffen und stellt für jede dekorative Arbeit schon genügend Kräfte zur Verfügung, die eine brauchbare Lösung garantieren. —

DRESDEN. ERNST ZIMMERMANN.





ELMA LUKSCH-MAKOWSKA—WIEN. Relief und Keramik am Bürger-Theater in Wien.

METZNERS DENKMAL-ENTWURF FÜR JOHANN STRAUSS. Zu dem Gebilde, das uns so fremd anmutet, kam Metzner – auf seinem Wege – mit Notwendigkeit. In dem Komplex „Ein Denkmal für Johann Strauß" mußte er den ersten Bestandteil „Ein Denkmal" mit dem fast ausschließenden Nachdruck betonen, weil ihm das der Begriff „Denkmal" zu fordern schien, besonders heute, wo das Bewußtsein, daß das Denkmal vor allem andern ein „Mal", ein monumentales, aus der Vergangenheit in die Zukunft ragendes Zeichen sein soll, gänzlich verloren ist. Wuchtige Monumentalität erstrebte also Metzner zu allererst. Der monumentale Wille war in ihm so stark, daß er sogar die Leiber der Tanzenden zu einem wuchtigen Klotz zusammenballte, zu einem Klotz, der dasteht wie ein Symbol des tanzenden Volkes. Metzner liebt das Zierliche, Leichte, Kleine nicht. Alles Gestalten führt bei ihm zur kompakten Masse. Dadurch drängt er aber, mehr als andere, unsere Aufmerksamkeit auf das Plastische hin, während sie sonst sich allzu gern an die Details und an Assoziationen verliert. Metzner ist so sehr Plastiker, daß er mehr Leiber als Menschen bildet. Die Tanzenden in seinem Denkmal sind tanzende Leiber. Allein – liegt nicht die dämonische Macht eines Johann Strauß darin, daß seine Melodien am Geiste vorbei durch die Adern rieseln, die Glieder schwingen, den ganzen Leib ergreifen wie eine unheimliche Naturkraft? Das Dämonische witterte Metzner in Johann Strauß, das Dämonische, auf das seine eigene Persönlichkeit gerichtet ist. ANTON JAUMANN.



PROF. FRANZ METZNER — BERLIN-WILMERSDORF.

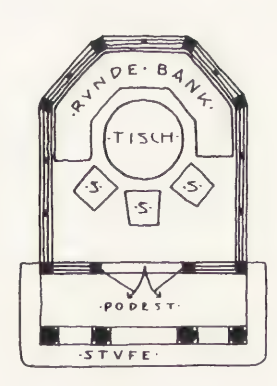
ENTWURF ZU EINEM DENKMAL FÜR JOHANN STRAUSS.

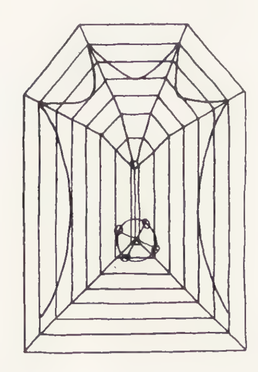


GARTENHAVS

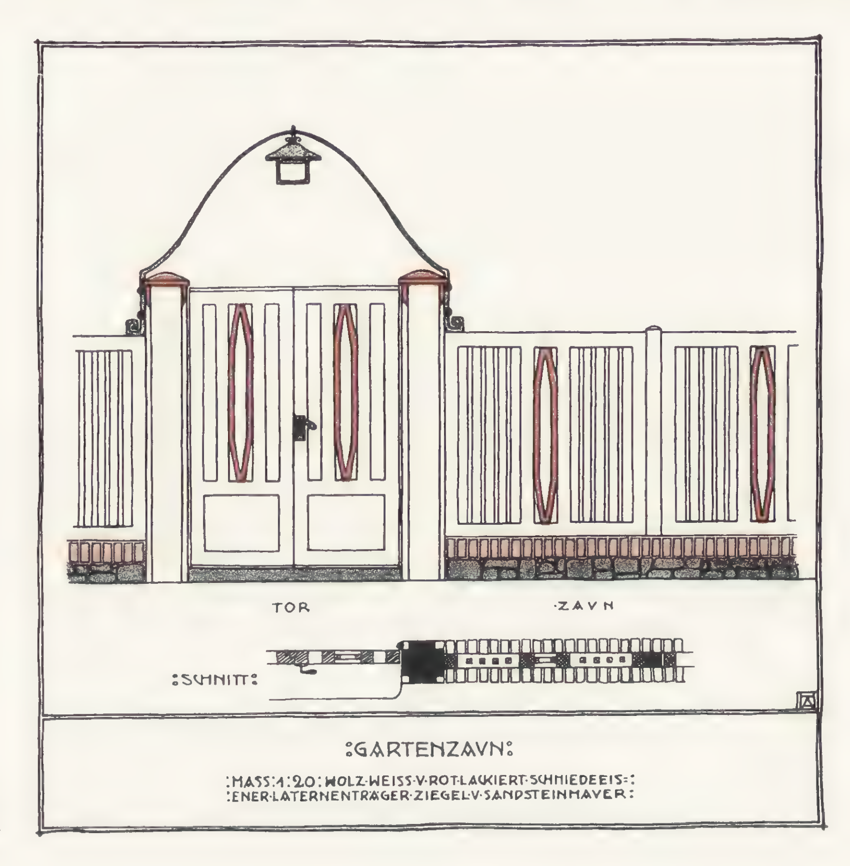
AVS·HOLZ·WEISS·V·ROT·GESTRICHEN·FENSTER·ZVM·ÖFFNEN·
BLECHGEDECKTES·DACH·MIT·5·FENSTERN·STEINSOCKEL·

ENTWORFEN VON ARCHITEKT ADOLF HOLUB—WIEN.





GRUNDRISS UND DACH-AUFSICHT DES GARTENHAUSES.



ARCHITEKT ADOLF HOLUB WIEN.

DER NEUE HAUSGARTEN.

Am zähesten wohl von alledem, was wir in dem Begriff Wohnungskultur zusammenfassen, hat die gartenschaffende Kunst, die Gartenkunst im engern Sinne, dem Drängen unsrer Zeit nach eigenem Ausdruck widerstanden und es ist wieder mal bezeichnend, daß, wie so oft, Anregung und die ersten starken Stöße von Außen kommen mußten.

Es waren Künstler und Literaten, die, unbekümmert um das Gezeter der »Fachleute«, sich in ängstlicher Besorgnis um Ansehen und Ernährung den unbequemen Neuerern verzweifelt entgegenstemmten, in Wort und Schrift und schließlich auch mit Taten mit steigendem Erfolge vorgingen. Die Faulen und die Alten widerstrebten im Prinzip, aus Notdurft und bei den Andern hatten anerzognes Fachdogma und Mangel an intimer Berührung mit freien und angewandten Künsten das Entwicklungsbedürfnis erstickt, ein klares Zeitgefühl überhaupt nicht aufkommen lassen. So nahmen sie als ein Werk, für Vollendung, was nur Anregung sein sollte und stocherten in kurzsichtiger Verkennung des Wesentlichen an Schwächen herum, die jedem Keim anhaften und die er in der Entwicklung von selbst abstreift.

Jetzt ist auch hier schon Vieles geklärt. Die trägen Geister sind gerüttelt und allenthalben gewinnt die Erkenntnis wenigstens Raum, daß etwas geschehen müsse, wenn die Gartenkunst nicht rückständig und unbrauchbar sein soll als mitaufbauender Faktor in der zu erstrebenden Veredlung unsrer Lebenskultur. Aber über das »Wie«, da gehen die Meinungen auch der berufenen Träger dieses Gedankens noch weit auseinander.

Allen gemeinsam ist jedenfalls die Tendenz, den Garten wieder dem Wohnhause als ein ihm zugehöriges Glied anzufügen, ihm wieder den Charakter eines Raumes, eines Wohnraumes zu geben.

Ein Raum ohne eine klare, die Abgeschlossenheit sichernde Umgrenzung ist undenkbar. Deshalb gilt als vornehmste Forderung die den Einblick wenigstens zum Teil hindernde Umfriedung des Hausgartens mit Zaun, Mauer oder Hecke. Dieser uralte Brauch, den alle Epochen der Geschichte der Gartenkunst als Wesenszug aufweisen, hatte nicht mal eigentlich während der Alleinherrschaft des sogenannten landschaftlichen Gartenstils im vorigen Jahrhundert eine Einschränkung erfahren. Erst die alles veräußerlichende sogenannte Gründerzeit der letzten Jahrzehnte konnte es fertig bringen, ihre geistlosen »Luxuserzeugnisse« — denn als solches wurde und wird auch jetzt noch z. B. der Hausgarten aufgefaßt — auch noch nach Außen protzenhaft aufdringlich zur Schau zu bringen. Ganz ihrem Wesen entsprechend.

:GARTENTISCH:
:FICHTENHOLZ WEISS UND SCHWARZ LACKIERT:

Wie die meisten Menschen mit feinerer Kultur das Wertvollste für die Vervollkommnung ihrer Persönlichkeiten aus dem intimen Umgang mit sich selbst und dem, was ihnen das Nächste und Liebste ist, gewinnen, so muß es als ethisch gesund und damit der Gesamtheit förderlich angesehen werden, wenn diese Menschen Haus und Garten wieder mehr für sich zu haben wünschen. Und das bedeutet für das Haus eine verhältnismäßig geringere Inanspruchnahme des Raums für Repräsentationszwecke und für den Garten zum mindesten teilweise durchgeführte Abgeschlossenheit und feste Begründung nach Außen. — Auch über das eigentlich Charakterisierende, über den inneren Aufbau des neuen Gartens ist man sich prinzipiell im allgemeinen einig. Inbezug auf die Ebene galt es da vor allem wieder Logik und Zweckmäßigkeit in den rein praktischen Anforderungen, die auf Kosten eines unerreichbaren romantischen Ideals, das späterhin zu einem entwicklungswidrigen Schema entartete, gänzlich unter drückt wurden, wieder zu Ehren zu bringen. Das ergab mit Notwendigkeit eine regelmäßige, selbst streng architektonische Flächengliederung im Hausgarten.

Anders noch steht es mit der Frage nach Gestalt und Art der Körper im Raum, der dekorativen und vegetabilischen Ausstattung. Hier gibts der Lösungen fast so viel als Geister sind, die mit Eifer daran arbeiten. Es wird noch Zeit vergehen müssen, ehe wir im Stande sein werden, das Gekünstelte und gewaltsam Emporgetriebene am neuen Garten

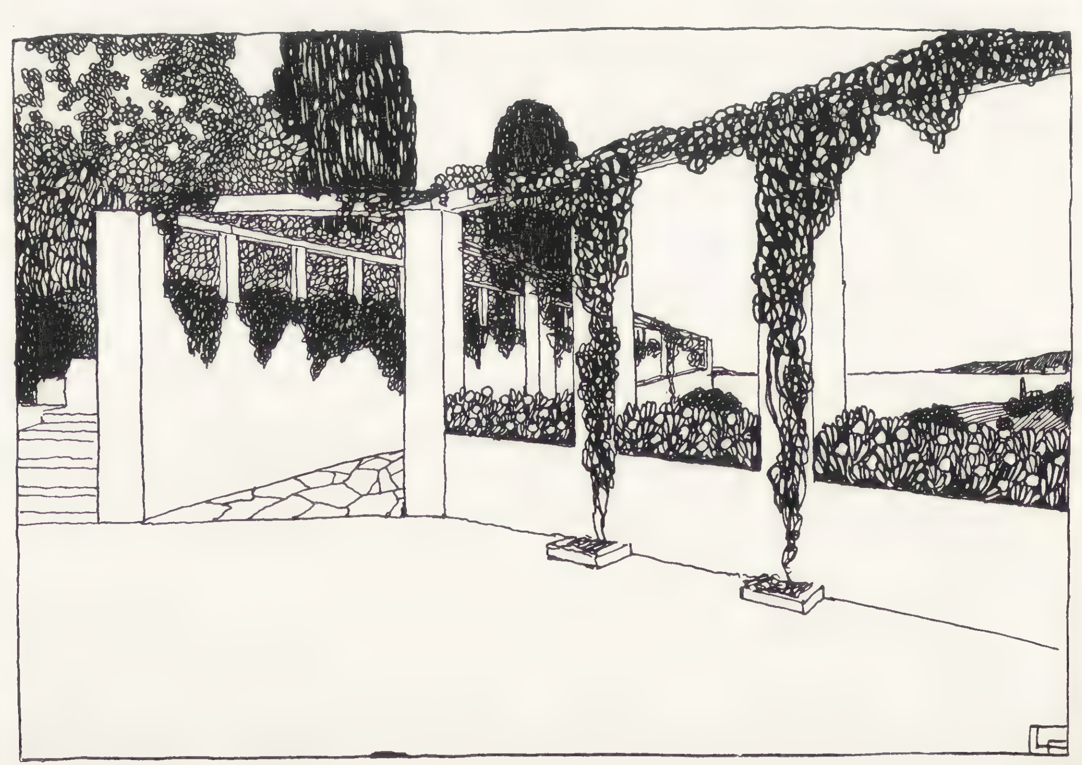


:GARTENBANK:
:FICHTENHOLZ WEISS STELLENWEISE ROT U SCHWARZLACKT:



:GARTENSESSEL:
FICHTENH WEISS STELLENWEISE ROT U SCHWARZLACKIERT.

ENTWORFEN VON ARCHITEKT ADOLF HOLUB—WIEN.



FRANZ LEBISCH—WIEN. GARTEN-STUDIE UND UMFASSUNGS-MAUER.

FRANZ LEBISCH—WIEN. STUDIEN ZU ARCHITEKTONISCHEN GARTEN-GESTALTUNGEN.



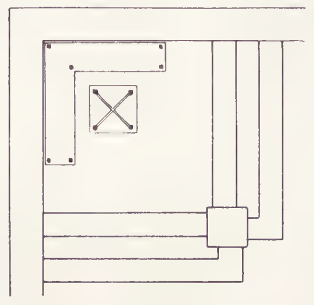
ESTER CLAESSON—(STOCKHOLM) DARMSTADT. Terrasse an einer Umfassungsmauer.

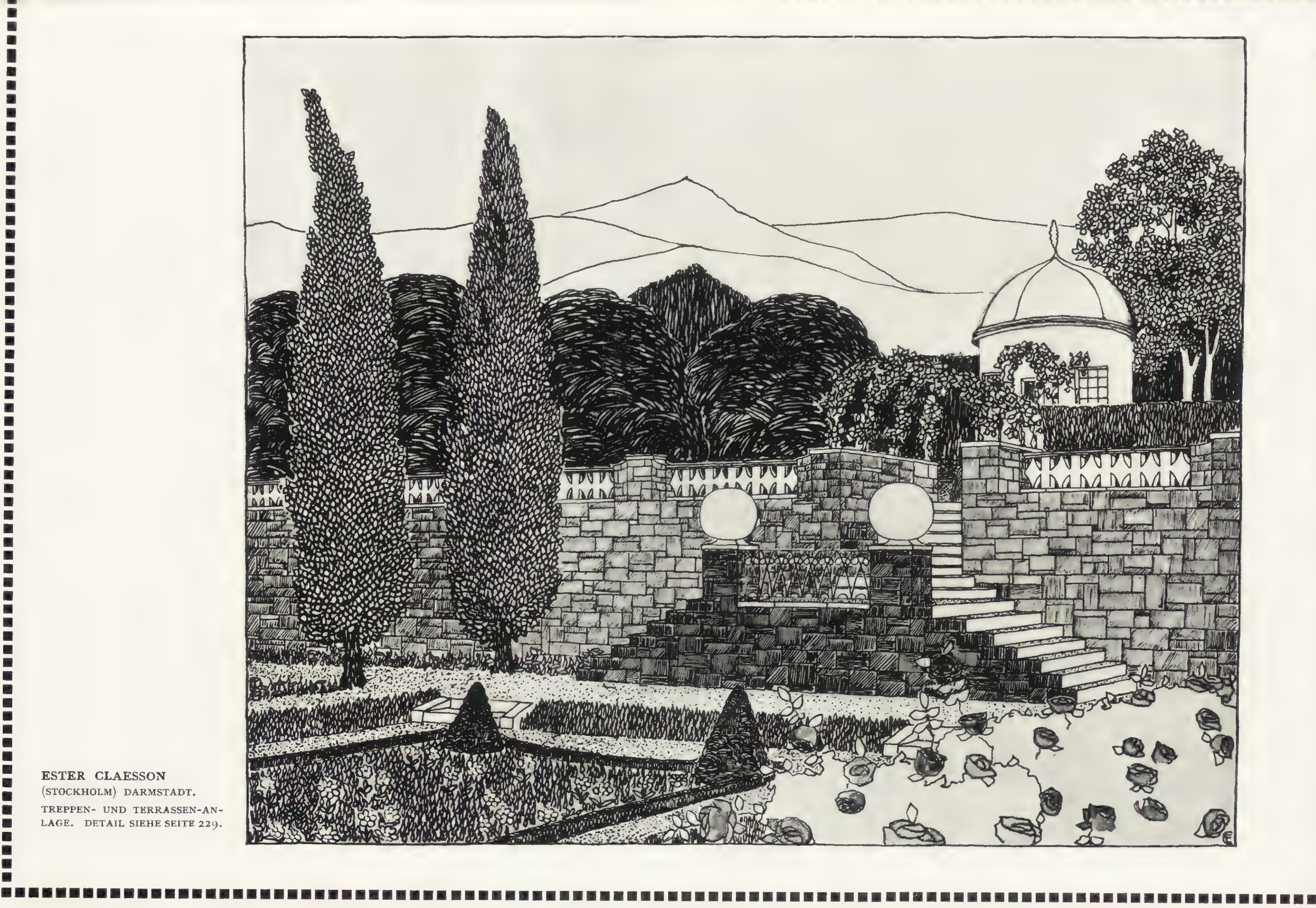
abzustoßen, dagegen das Gesunde, Zeitgemäße, das Gewordene zu festigen und fortzubilden, — den notwendigen, für die Allgemeinheit allein wertvollen und brauchbaren Typus des Hausgartens zu finden. LEBERECHT MIGGE—HAMBURG.

* * *

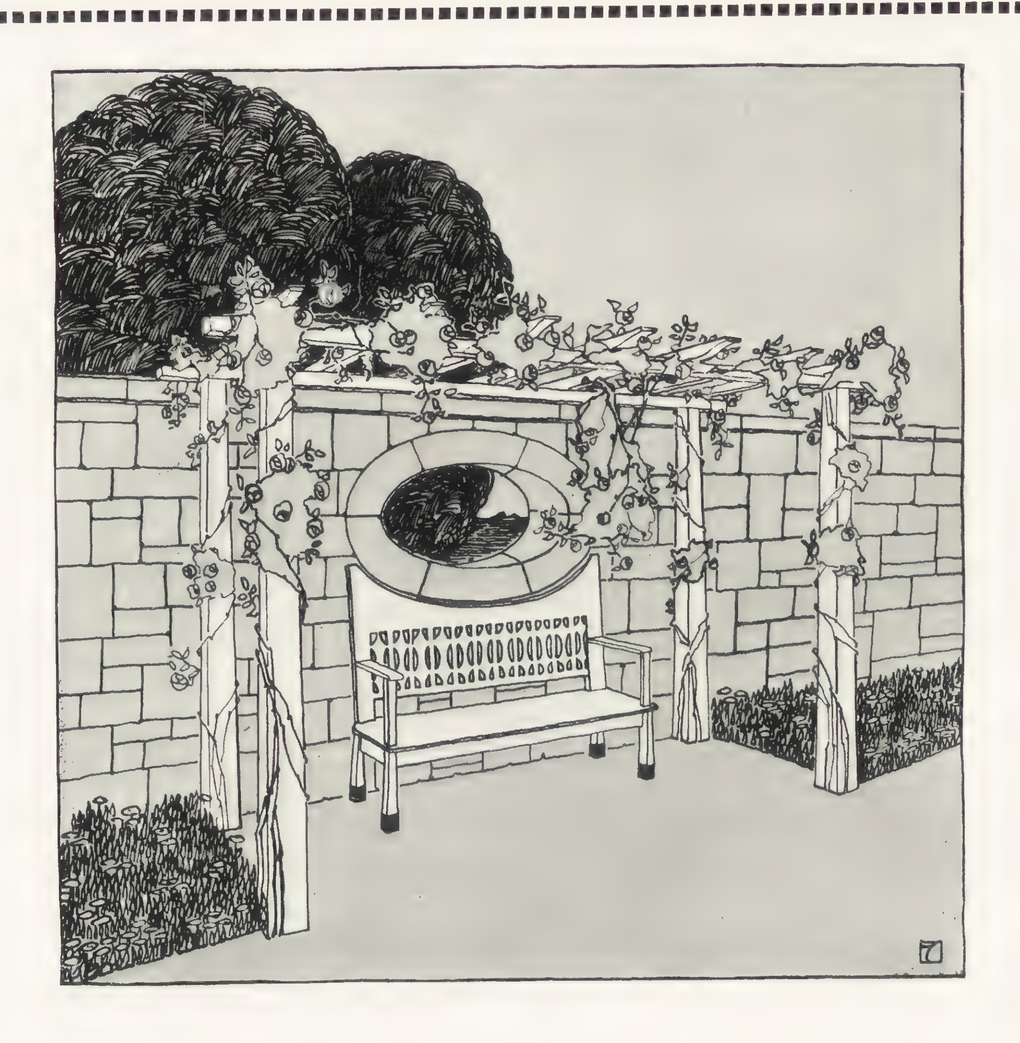
Belege zu den Ausführungen des vorstehenden Textes mögen die auf den voraufgehenden und nachfolgenden Seiten gegebenen Entwürfe verschiedener Künstler sein.

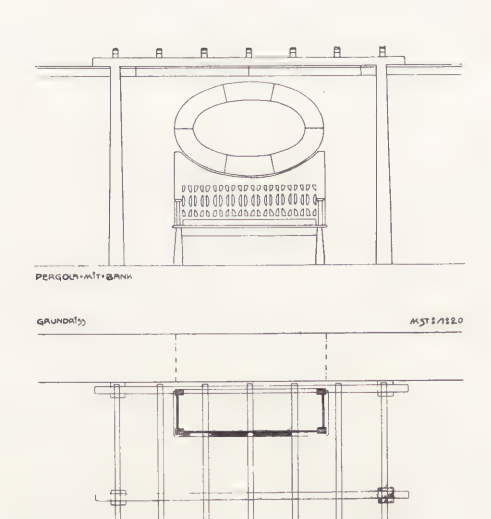
Adolf Holub gibt das Projekt zu einer einheitlichen Anlage: Gartenhaus, Gartentor, Zaun, Tisch, Bank und Stuhl sind zu einander gestimmt. Alles Holzwerk ist weiß lackiert gedacht, nur einige wenigen Stellen sind in Rot hervorgehoben. Sachlich und durchaus schlicht sind alle Formen, doch die fein abgestimmten Verhältnisse ergeben eine selbst hohe Anforderung befriedigende Wirkung. Man kann es heute, da derartige schlichte und bequeme Gartenmöbel nicht mehr zu den Seltenheiten gehören, kaum noch verstehen, daß noch vor wenigen Jahren das Ideal der Mehrzahl der Gartenbesitzer klobisch zusammengesetzte Bänke und Tische aus verwachsenen Ästen waren, jene Naturholzbänke, auf denen man niemals bequem sitzen konnte, die aber so prächtig zu der lügenhaften Romantik der damaligen Gartenanlagen paßten. Auch die dünnen Imitationen dieser knorrigen Ästebänke in Gußeisen erscheinen uns heute als eine unbegreiflich geschmacklose Verirrung. Sie waren weder besonders billig noch bequem; die Freude an der Imitation muß damals eine übermächtige Wirkung ausgeübt haben, da solche Erzeugnisse sich einbürgern und sogar gute Gartenbänke zeitweilig verdrängen konnten. — Die Entwürfe von Franz Lebisch beziehen sich auf Anlagen größerer Art, nicht auf eigentliche Hausgärten. Auch hier sind die neuen — oder besser gesagt die alten — Grundsätze der architektonischen Gartenanlagen gewahrt. — Lebisch weiß mit einfachen Mitteln große Wirkung zu erzielen; Romantik im





ESTER CLAESSON
(STOCKHOLM) DARMSTADT.
TREPPEN- UND TERRASSEN-ANLAGE. DETAIL SIEHE SEITE 229.

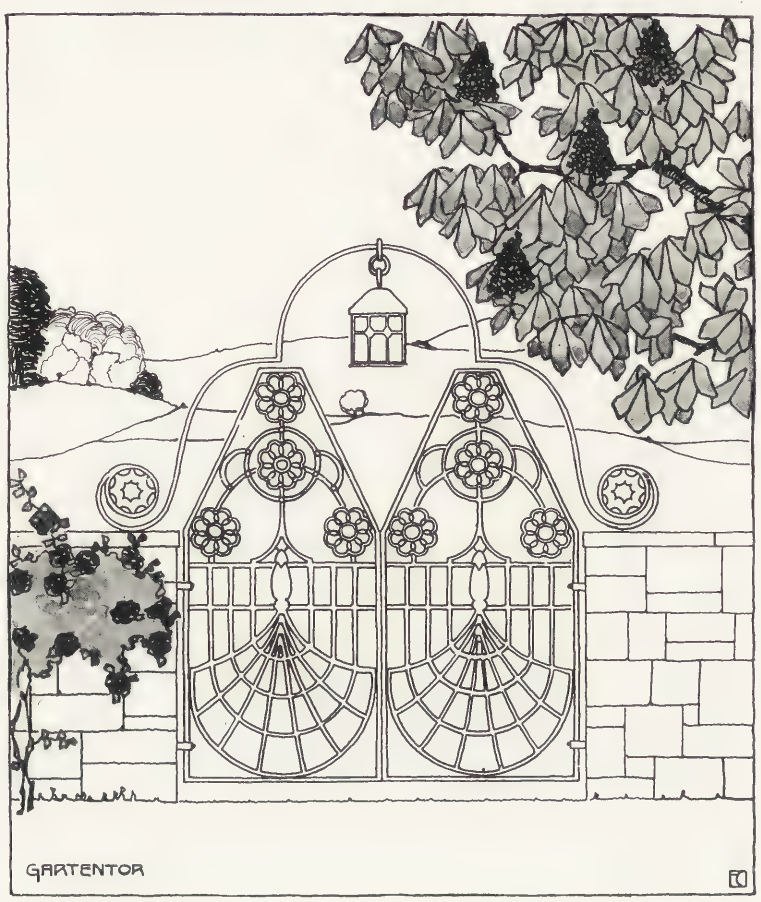




ESTER CLAESSON—(STOCKHOLM) DARMSTADT.

LAUBE, AN DIE HOHE UMFASSUNGS-MAUER DES GARTENS ANGEBAUT. *

ESTER CLAESSON
(STOCKHOLM)
DARMSTADT.



SCHMIEDEEISERNES GARTENTOR

GITTER·FÜR·GARTENTERRASSE

DETAIL DES PROJEKTS AUF SEITE 227.

übeln Sinne, die in der Ebene Wasserfälle baute, liegt ihm durchaus fern, und doch haben seine Anlagen intime Reize. Der gegebenen Situation, den vorhandenen Höhen-Unterschieden weiß er seine Ideen auf das Glücklichste anzupassen.

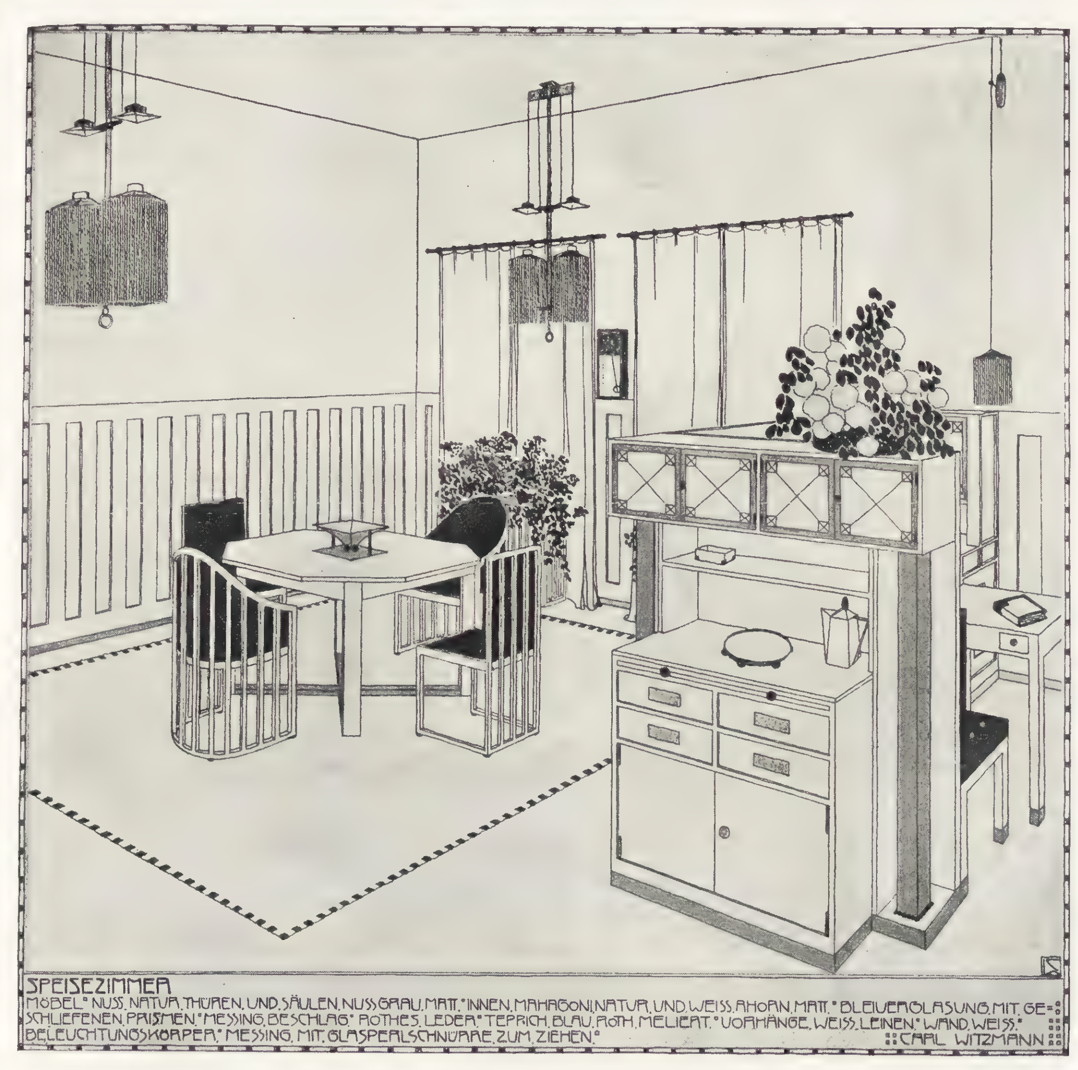
Ester Claesson, eine junge Künstlerin aus Stockholm (seit 1½ Jahren Schülerin von Professor Olbrich in Darmstadt), arbeitet ganz in der Art der beiden vorgenannten. Ihr Entwurf Seite 226 zeigt eine Terrasse in der Ecke eines von Mauern umgebenen Gartens: ein schattiger Ruheplatz, der eine schöne Aussicht gewährt, dessen Anlage nur geringe Mittel erfordert. Wie der Grundriß zeigt, führen auf zwei Seiten Stufen hinauf. Ein freistehender Mauerpfeiler in der Höhe der Umfassungsmauern des Gartens genügt als Abschluß der Terrasse nach dem Garten hin. Gleichzeitig dient er mit den Umfassungsmauern als Träger einer Eisen-Konstruktion, an der Rankenwerk, ein leichtes Dach bildend, hinaufwächst. Ein hölzerner Tisch, eine Eckbank, eine schmiedeeiserne Hänge-Laterne und einige weißgestrichenen Blumenkästen mit Geranien bepflanzt, sind Ausstattung und Schmuck zugleich.

Der zweite Entwurf zeigt eine größere Terrassen-Anlage bei aufsteigendem Gelände. In der ganzen Anlage ist aber, soweit die Skizze sie darstellt, die Steigung des Terrains durch Schaffung einer hochliegenden und einer tiefliegenden Gartenpartie überwunden. Eine Doppeltreppe verbindet die beiden Teile, die ganz verschiedenartigen Charakter haben. Oben stehen Bäume, unten Blumenpracht, auf die man von der Ballustrade des oberen Gartens sowie vom Podest der Treppe hinunterblickt. Dort unten ist der Hauptpunkt der Anlage, dort findet künstlerische Begabung ihre dankbarsten Aufgaben. Alles muß sorgfältig abgewogen werden; die Anlage der Wege und Beete sowie deren Abmessungen, die Auswahl der Blumen zur Erzielung eines harmonischen Farbenspiels erfordern sehr viel Überlegung und Geschmack.

Ein Detail-Entwurf des schmiedeeisernen Gitters auf dem Treppenpodest befindet sich auf Seite 229. Eine einfache Laube an eine hohe Umfassungsmauer angelehnt ist auf Seite 228 gegeben, die Mauer ist durchbrochen, um einen Ausblick ins Freie zu gestatten; die Rückwand der großen Bank ist dem Oval des Mauerdurchbruchs angepaßt, wodurch eine einheitliche Wirkung erzielt wird. Ester Claesson gibt weiter eine Skizze zu einem schmiedeeisernen Gartentor und einer einen alten Baum umgebenden Rundbank. —



ESTER CLAESSON—DARMSTADT.



CARL WIZMANN—WIEN. Speisezimmer.

Zu den Möbeln von Bern. Stadler. Ein Mann, der auf der Universität Rechtswissenschaft studiert hat, Referendar gewesen ist und dann aus Liebe zum Handwerk sich eine Werkstätte baut, deren Erzeugnisse in kurzer Zeit durch fachmännische Tüchtigkeit einen Ruf gewinnen, ein Fabrikant, der schreibt: »In meinem Zeichner M. H. fand ich einen hervorragend tüchtigen Mitarbeiter, der als gelernter Tischler die Technik voll beherrscht und eine außergewöhnlich fruchtbare Phantasie und große zeichnerische Begabung besitzt«, ein verständnisvolles, tolerantes Handinhandarbeiten von Fabrikant, Zeichner und Auftraggeber, bei dem Ideen und Formen ohne alle Eifersucht bald von diesem, bald von jenem beigebracht und akzeptiert werden: Das sind heute so seltene Dinge, daß uns ihr Vorkommen ganz besonders freuen muß. Leider können wir diesmal von Bernard Stadlers Arbeiten nur drei Abbildungen bringen, auch diese verraten, oberflächlich gesehen, nicht sonderlich viel von dem feinen, freien Geist, von der aufrichtigen Liebe zum Handwerk und zum Möbel, die Stadler beseelen. Doch





MAX HEIDRICH—PADERBORN.

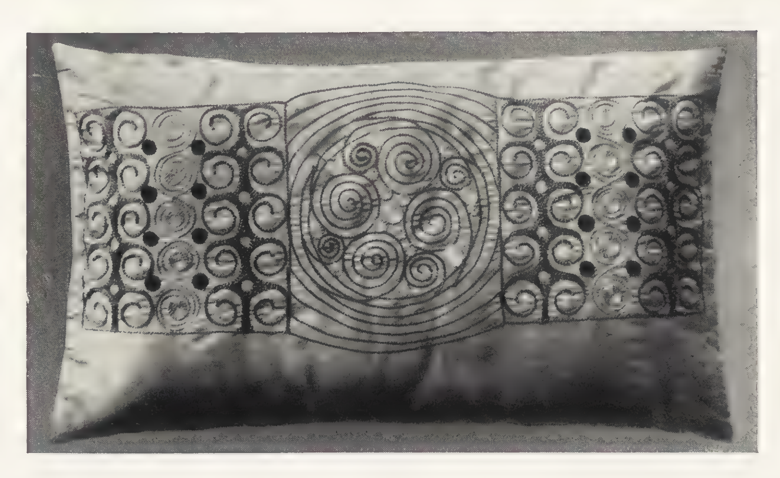
Schlafzimmer-Möbel in Mahagoni.
Ausführung: Werkstätten Bernard Stadler—Paderborn.



MAX HEIDRICH PADERBORN. TOILETTE-SCHRANK IN MAHAGONI.

AUSFÜHRUNG: WERKSTÄTTEN BERNARD STADLER PADERBORN.

beachte man, daß es die außergewöhnliche Schönheit eines Postens Mahagoni-Fourniere war, die in ihm den Wunsch erweckte, diese Blätter in möglichst großer Fläche unzerschnitten wirken zu lassen. So verzichtete er auf den gewöhnlichen Rahmenbau und gewann damit ausgedehnte Flächen ohne Brechung. Um aber ein lebhaftes Lichterspiel zu erzeugen, in dem die Schönheit des Holzes verstärkt zur Geltung kommt, wurden die Vorderseiten der Waschkommoden und Toilettenschränkchen leicht gewölbt, ebenso Sockel und Simse. Man beachte auch, wie praktisch vieles an den Details ist: Die Rundungen verbreiten ein Gefühl der Sicherheit, selbst bei Stößen leiden weder sie noch der Mensch so stark wie bei scharfen Ecken. Die Sockel reichen durchweg bis auf den Boden, lassen also keine schwer zu reinigenden Staubwinkel entstehen, doch ist der Fuß des Sockels immer zurückgezogen und so gegen Beschädigung geschützt. Die Beschläge (von Dr. Kern, dem Besteller, modelliert) haben einen bequemen Griff, der mit dem Schlüsselloch verbunden ist, doch so, daß zum Aufschließen genug Spielraum bleibt.



IDA MADELEINE DEMUTH MÜNCHEN. GESTICKTES KISSEN.

IDA MADELEINE DEMUTH–MÜNCHEN.

Frauen, die künstlerisch streben und schaffen, sind heute zwar durchaus keine Seltenheit mehr, werden aber von sich selbst und von Dritten immer noch als Ausnahmefälle empfunden. Und ob auch nachgerade diese Ausnahmen eine für die Regel bedrohliche Ziffer erreicht haben, immer noch hält man künstlerisches Streben bei der Frau nicht ohne weiteres für selbstverständlich. Man sucht es durch Theorien aller Art zu begründen und fast zu entschuldigen. Auch die männlichen Künstler, sagt man, haben erfahrungsgemäß in ihrem Wesen etwas weibliches. Zwischen Kunst und Weiblichkeit müssen daher gesetzmäßige Beziehungen bestehen. — Zum Schaden der künstlerisch gestimmten Frauen trifft diese, auch von der Physiologie unterstützte Behauptung nur die halbe, gerade die halbe Wahrheit. Die künstlerische Begabung ist nicht einfacher Natur; sie besteht aus einer Reihe von Tugenden, die in eine passive und eine aktive Gruppe zerfallen. Reizbarkeit und Tatlust, Aufnahmefähigkeit und Gestaltungskraft, Rezeption und Produktion — das wären etwa die Stichworte für die Unterscheidung dieser Gruppen. In den passiven Tugenden wird der Durchschnittsmann vom Weibe übertroffen. Denn dessen Sinne arbeiten naiver und unschuldiger, weniger gestört durch plumpe Interjektionen des Verstandes. Die künstlerische Gestaltung dagegen fließt aus Kräften, die in der weiblichen Psyche nur ausnahmsweise einen höheren Grad erreichen. Sie ist reine Aktion, sie ist Tat, sie ist Schöpfung und verlangt jene letzte, äußerste Freiheit und Beweglichkeit des Geistes, die in der Regel nur dem Manne eigen ist.

So kann man wohl sagen, daß in dem Verhältnis des Weibes zur Kunst eine gewisse Tragik liegt, ein innerer Widerspruch, der um so heftiger und zerstörender zu Tage treten

IDA M. DEMUTH—MÜNCHEN. Gesticktes Kissen.



IDA M. DEMUTH—MÜNCHEN. Farbiges Kissen.

wird, je höhere Ziele sich das künstlerisehe Streben des Weibes steckt. Und aus diesem Widerspruch ergeben sich nur allzuleicht bittere Seelennöte, Nöte jener Art, von der man in der Regel wenig spricht, die aber doch einen Menschen innerlich zermürben kann. — Hier greift das Kunstgewerbe als Retter ein. Es bietet der weiblichen Schaffenslust eine anständige Zuflucht, ein schönes Tätigkeitsgebiet, wo selbst eine geringere plastische Kraft greifbare, objektive Werte erzeugen kann. Wir wollen nicht nur uns selbst, sondern auch der Zeit etwas bedeuten, wir wollen, mögen wir uns noch so individualistisch geberden, eingereiht sein in das Pantheon der Realitäten, das unsere Zeit errichtet. Es handelt sich nur darum, das Gebiet zu finden, auf dem wir schöpferisch werden können. — Es ist gewiß kein Zufall, daß heute dem Kunstgewerbe weibliche Kräfte scharenweise zuströmen. Es ist ebensowenig ein Zufall, daß dieses Zuströmen erst dann einsetzte, als männliche Arbeit eine verlockende, zum Ausbau reizende Tradition geschaffen hatte. Dieser Ausbau verlangt nicht die hohe Aktivität und Geistesfreiheit wie die Erzeugung reiner künstlerischer Werte; er wendet sich vorzugsweise an den Geschmack und die Fähigkeit zu richtiger Disposition. Aber es ist wertvolle Kulturarbeit, die mit dem Ausbau der jungen Tradition geleistet wird, und für diese Kulturarbeit können die weiblichen Kräfte heute schon nicht mehr entbehrt werden. Die weibliche Arbeit auf dem Gebiete des Kunstgewerbes wirkt, vielfach verteilt, mit unauffälligem Fleiße im Stillen. Sie füllt Lücken aus, sie bereichert die Zahl der Variationen, sie verbindet, schon durch persönliche Einflüsse, auch solche Volkskreise mit der Welt des modernen Kunstgewerbes, die ihr sonst wohl länger entfremdet geblieben wären. — Das sind die Gesichtspunkte, unter die ich auch das Schaffen Ida Madeleine Demuths stellen möchte. Die begabte junge Künstlerin, der Abstammung nach Österreicherin, ist hier mit einer Reihe von Flächendekorationen vertreten, die bei aller Verschiedenheit des Materials doch stets den gleichen gebildeten Sinn für das Wesen des Ornamentes erkennen lassen. Die Anregungen der »Debschitz-Schule«, der sie längere Zeit angehörte, erscheinen in ihren Schöpfungen mit anerkennenswerter Selbständigkeit verarbeitet. Der Hauptwert derselben liegt jedoch in der stets sehr zarten, delikaten Farbe, besonders bei den verschiedenen, hier abgebildeten Kissen und reizenden Pompadours. Auch die Buch-Einbände auf S. 237 zeugen von viel Geschmack. WILHELM MICHEL.



IDA M. DEMUTH—MÜNCHEN. Gestickte Kissen.







IDA MADELEINE DEMUTH—MÜNCHEN.

GESTICKTE TASCHEN (POMPADOURS).



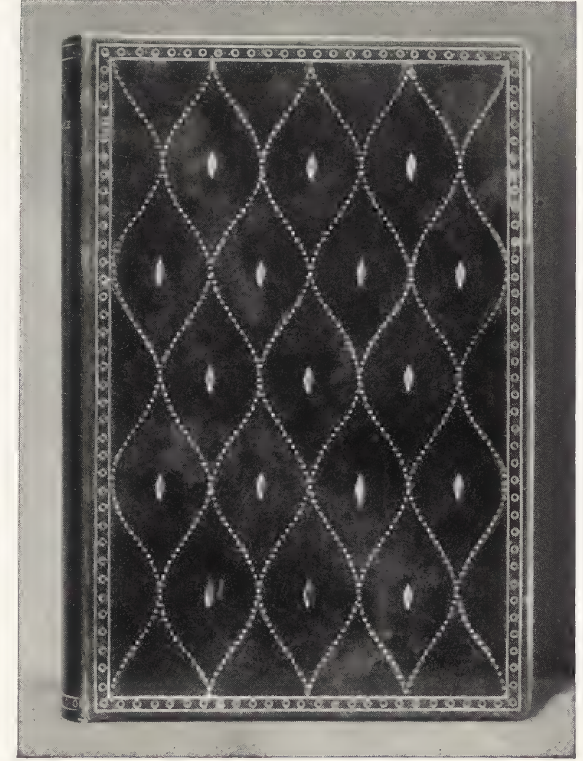
dem, was man zu erhalten gehofft hatte. Selbst unter den mit Preisen ausgezeichneten besten Arbeiten befindet sich kein Entwurf, dem man einen unbedingten Erfolg an der Plakatsäule voraussagen könnte. Wohl sind diese Entwürfe ganz tüchtige, charaktervolle Werke, aber sie sind im allgemeinen zu zurückhaltend; es fehlt die Überraschung, die große, weithin sichtbare Geste.

Julius Diez stellt vor die goldene Silhouette der Frauentürme ein Ornament aus den Emblemen des Handels, des Gewerbes, der Industrie und der Kunst. Die Beziehungen dieses Plakates auf die Ausstellung sind ohne Schwierigkeiten zu erkennen. Den ersten Entwurf hat der Künstler für die Ausführung umgearbeitet, ihn dabei auf Hochformat gebracht und mit mehr Schrift versehen. Abgesehen von der Abänderung des Querformats, das sich für Straßenplakate weniger geeignet erwiesen hat, darf man wohl die Umarbeitung kaum als eine durchgehende Verbesserung des ersten Entwurfes ansehen. Der

PLAKAT-WETTBEWERB FÜR DIE AUSSTELLUNG MÜNCHEN 1908 ::

Dieser Wettbewerb, der vor kurzem entschieden wurde, war nur für Münchner Künstler ausgeschrieben; einige besonders bewerte Kräfte waren zur Beteiligung an demselben speziell aufgefordert worden. In den Bedingungen war eine Neurung enthalten: Der Name des Autors konnte unter dem Entwurf offen genannt werden, es war nicht erforderlich die Arbeit unter einem Kennwort einzureichen. Von den Beteiligten ist diese Befreiung vom Mottozwang jedenfalls nicht hoch angeschlagen worden, denn die Mehrzahl hatte nach alter Sitte sich anonym beteiligt uud nur ein Motto angegeben. Vielleicht hatten nicht alle Teilnehmer die Bedingungen des Wettbewerbs eingehend geprüft, mancher mochte glauben, er **müsse** seinen Namen geheim halten.

Die Beteiligung an diesem Wettbewerb, für den sehr gute Preise ausgesetzt worden waren, war sehr lebhaft, doch entsprach der Durchschnitt der Leistungen nicht



IDA M. DEMUTH—MÜNCHEN. Buch-Einbände.



JULIUS DIEZ—MÜNCHEN. I. PREIS UND AUSFÜHRUNG.



ALBERT WEISGERBER—MÜNCHEN. EIN I. PREIS.

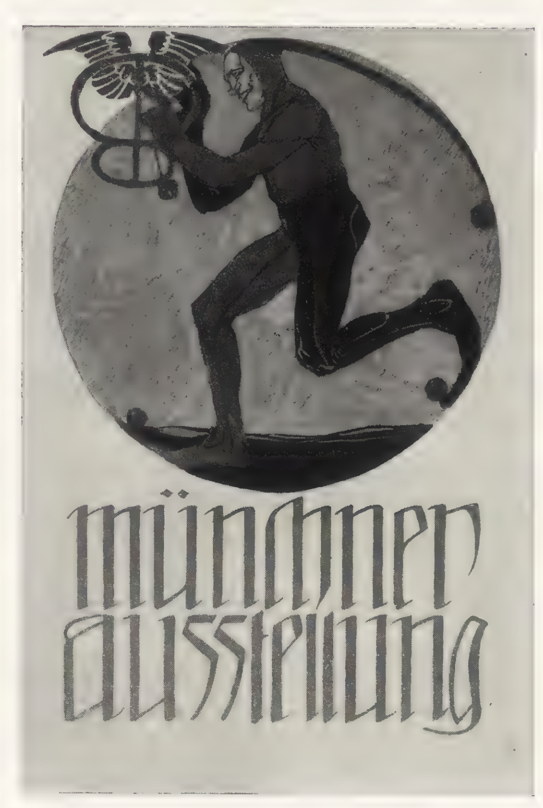


ROBERT ENGELS MÜNCHEN. EIN II. PREIS.

ERGEBNIS DES PLAKAT-WETTBEWERBS FÜR DIE AUSSTELLUNG MÜNCHEN 1908.



FRANZ REINHARD—MÜNCHEN. EIN II. PREIS.



OTTO FELDMANN—MÜNCHEN. EIN III. PREIS.

FRITZ KLEE
MÜNCHEN.



EIN III. PREIS.

ERGEBNIS DES PLAKAT-WETTBEWERBS FÜR DIE AUSSTELLUNG MÜNCHEN 1908.

erste Entwurf war klarer und auffälliger; aus einer strengen Kontur-Zeichnung ist nunmehr eine Art Gemälde geworden.

Albert Weißgerbers Entwurf, der ebenfalls einen ersten Preis erhielt, ist dem Plakat des gleichen Künstlers für die vorjährige Nürnberger Ausstellung in der Gesamtwirkung sehr verwandt. Drei schwarzgelbe Fahnenmasten tragen hier die Embleme, von denen weißblaue Wimpel lustig im Winde flattern. Dieser Entwurf ist ganz wirkungsvoll, er wäre ebenfalls zur Ausführung sehr geeignet gewesen. — Der Entwurf von Robert Engels zeigt zwei samenstreuende Frauen. Auch Fritz Klee hat dieses Motiv mit nur einer Frauengestalt verwendet. Beide Arbeiten sind ansprechende Zeichnungen, aber sie sind doch zu schwach, um für eine große Ausstellung werben zu können. Die Arbeiten von Franz Reinhard und Otto Feldmann verdienen ebenfalls Beachtung, doch auch sie eignen sich nicht für den Zweck, dem sie dienen wollten. s.



IDA MADELEINE DEMUTH MÜNCHEN.



ARCHITEKT ALBERT GESSNER—BERLIN. Große Berliner Kunst-Ausstellung. Glastüre zum Garten.

DIE UNSICHTBARE PERSÖNLICHKEIT.

Eine Zeit lang galt die Persönlichkeit, die »persönliche Note« für das höchste Wertmaß aller Kunst. Man lebte damals unter der Nachwirkung des kühnen Zarathustra; man wehrte sich gegen die gleichmachende Tendenz des Sozialismus. Man hatte sich wieder einmal darauf geeinigt, die Wahrheit in der Mitte zu sehen. (Statt in der Tiefe.) Zwischen dem Übermenschen und dem Bebelschen Ideal stand die Persönlichkeit. Ein überaus unklarer Begriff und in seiner Dehnbarkeit gar gefährlich. Eine Popularisierung und Verwässerung Nietzsches: man verabscheute den himmelstürzenden Giganten; aber Groß und Klein war sich der Künstlerwürde voll bewußt, jeder Gelegenheitsdichter glaubte an ein angeborenes Recht auf ungehemmte Äußerung seiner Eigenart. Es lag etwas Krampfhaftes in diesem ganzen Persönlichkeitskultus. Man überschätzte die vorhandenen Fähigkeiten; man übersah, daß die Weltlage, die Politik, die Ökonomie und die Technik den Einzelnen zur Seite wiesen und dafür der durch gleiche wirtschaftliche Lage und gleiche Bildung zusammengehaltenen Gesellschaftsschicht die Herrschaft auslieferten. Dieser Irrtum war doppelt gefährlich in einer Zeit, die danach strebte, einen neuen Stil zu schaffen. Bald wurden wir mit einer Fülle der absonderlichsten Gebilde beglückt, die sämtlich vorgaben: der neue Stil zu sein. Man schien vergessen zu haben, daß ein Stil niemals von einem Einzelnen geschaffen werden kann, daß er vielmehr das logische und notwendige Produkt eines Volkes und dessen Lebensart ist. Gewiß, für die verschiedenen Künste variiert die Unbedingtheit dieser national-temporären Grenzen. Der Maler und Bildhauer hat größere Freiheit; dennoch ist auch er gebunden, schon darum, weil er (wenn auch verfeinert) die Augen, Nerven und Muskeln seiner Umwelt hat. Im letzten



ARCHITEKT ALBERT GESSNER—BERLIN. Garten (in der »Großen Berliner Kunst-Ausstellung«).

Sinne ist jedes Bild doch nur den Zeit- und Volksgenossen des Malers voll verständlich; das heißt: auch der Maler ist untertan dem gemeinsamen Stilempfinden. Wer nun aber Schränke baut oder Wohnräume dekoriert, der muß in weit höherem Maße sich bescheiden. Es wäre unerträglich, in der eigenen Wohnung sich dauernd durch eine andere Persönlichkeit bedräut zu sehen. Man würde niemals zu sich selbst kommen können. Raum und Gerät würden den Bewohner beunruhigen; sie sollen ihm aber dienen zweckmäßig, schweigsam und selbstverständlich. — Der Persönlichkeitskultus hat diese fundamentalen Grundsätze mißachtet. So sehr, daß wir oft genug die Grimassen einer Abnormität, die Sprünge eines Clowns, die Hilflosigkeit eines Schwächlings zu sehen bekamen. Wir sollten es uns nicht verschweigen: monströse Ausgeburten überhitzter Phantasie wurden für die modernste und einzige Kunst ausgegeben. Vor fünf, vor drei Jahren pries man als ein Werk exquisiter Persönlichkeit Innenräume, in denen heute niemand mehr zu wohnen vermöchte. Da war alles doppelt unterstrichen; das Faustrecht der Persönlichkeit tyrannisierte Kunst und Handwerk. — Auch diese Zeiten sind vorübergegangen. Man hat gelernt, daß für das Kunstgewerbe die Sachlichkeit mehr bedeutet als die Persönlichkeit. So bekam ein Paradoxon Geltung: die Persönlichkeit soll dadurch zum Ausdruck kommen, daß sie sich unsichtbar macht. Die Persönlichkeit des Kunstgewerblers hat sich in der Energie zu zeigen, mit der er die gestellte Zweckaufgabe am vollkommensten, mit möglichst geringen Mitteln löst; sie zeigt sich in dem Geschmack und dem sichern Takt, mit denen er seine Spezialbegabung der Allgemeinheit zur Verfügung stellt. Die Grundformen der Gebrauchgegenstände beruhen auf Konventionen, auf nie geschehenen aber absolut wirksamen Abmachungen. Ein Schrank kann noch so eigenartig sein, er muß immer ein Schrank bleiben; ja — wirklich gut wird er nur sein, wenn er dem objektiven Ideal eines Schrankes, dem Ideal des für den speziellen Zweck gebrauchten Schrankes möglichst nahe kommt. Damit ist nicht etwa die Schablone proklamiert. O nein! Die nach Art und Stärke verschiedene konstruktive Energie findet immer wieder neue, vollkommnere Formen. —

ROBERT BREUER—WILMERSDORF-BERLIN.



AUS DEM GARTEN VON ALBERT GESSNER. BRUNNEN
VON RICHARD KUÖHL, AUSGEFÜHRT VON RICH. MUTZ.



BRUNO PAULS RAUMKUNST
AUF DER GROSSEN BERLINER KUNST-AUSSTELLUNG 1907.

Der neu ernannte Direktor an der Unterrichtsanstalt des Berliner Kunstgewerbe-Museums hat im Sommer 1906 in Dresden und in diesem Jahr am Lehrter Bahnhof Erfolge errungen, die, bei gleicher Erfreulichkeit, sehr verschieden zu bewerten sind. Auf der kunstgewerblichen Ausstellung in Dresden erschien er in einem, wenn auch nur sehr engen, Kreise von Künstlern, die auf dem Felde der allgemeinen deutschen Produktion ihren Platz neben ihm behaupten. Diesmal in Berlin hat er leichtes Spiel. Wenn auch das Vorhandensein ehrenwerter Arbeiten des einen oder andern nicht zu leugnen ist, begegnet Bruno Paul hier trotzdem keinem, der für seine absolute Überlegenheit eine Gefahr würde. Auch wenn ihm nicht die besondere Gunst persönlicher und sachlicher Umstände zu statten käme, wäre der Eindruck seiner Arbeiten von dem der übrigen nicht weniger verschieden, als es tatsächlich der Fall ist. Denn zwischen ihm und den anderen Ausstellern handelt es sich nicht um einen Wettbewerb von Möbelkünstlern. Vielmehr stellt er die Fragen der Wohnungsausgestaltung in einer Allgemeinheit einer- und einer Spezialisierung andrerseits, daß es unter allen andern Ausstellern niemand mit ihm aufzunehmen imstande ist.

Hinsichtlich der unmittelbaren Wirkungsmöglichkeit halte ich Pauls diesjährigen Erfolg für wichtiger und größer, auch wenn er vielleicht lokal enger begrenzt bleibt. Gerade deshalb; denn die Situation ist danach, daß es von höchster Wichtigkeit ist, welchen Einfluß die Berliner Produktion und damit der nun einmal größte Markt des deutschen Kunstgewerbes gerade jetzt erfährt.

Berlins Rolle in der kurzen Geschichte der kunstgewerblichen Reform ist nicht unrühmlich, aber kompliziert. Sie war von Anfang an höchst unruhig und von so verschiedenartigen Einflüssen bestimmt, daß es zu einer Konzentration bis heute nicht gekommen ist. Über das Experiment konnte man einstweilen noch nicht hinauskommen. Während andernorts die Ungunst der praktischen Verhältnisse die sehr wohltätig langsame Herausbildung bestimmter Tendenzen und Charaktere förderte, war es hier ein überreiches Herbeiströmen der Einflüsse und verschiedensten Anregungen von überall her, was es zu einer Consolidierung nicht kommen ließ. Was auch hieran zum Vorteil im gewissen Sinne hätte ausschlagen können, wurde zum Nachteil durch die tragikomischen Verwechslungen einer gewissen Wald- und Wiesenkritik, die den wahllosen Liberalismus vom Leitartikel in den Kunstbericht verpflanzte und allwöchentlich den Beginn neuer Kunstepochen von diesem Topf oder jenem Kleiderhaken ableitete und prophe-



PROFESSOR BRUNO PAUL BERLIN. VESTIBÜL IN MARMOR (VERT DES ALPES UND GRAU ADNETER SCHNÖLL). AUSFÜHRUNG: A.-G. FÜR MARMOR-INDUSTRIE KIEFER IN KIEFERSFELDEN. :: ::



PROFESSOR BRUNO PAUL—BERLIN. Musik- und Empfangsraum in Palisander.
Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk A.-G.

zeite. Das war nicht nur in Berlin so, aber es hat kaum irgendwo so verwirrend und auf die Dauer schädigend gewirkt. Nur so ist es zu erklären, daß ein so kurzatmiges, in einigen ornamentalen Einfällen sich erschöpfendes Talent wie Eckmann die Rolle des Kunstbringers, wie man es nannte, spielen konnte. Die Reaktion kam bald genug. Und die Folge dieser und anderer Irrtümer war ein völliges Erkalten des Interesses an der Bewegung, gerade bei jenen, die das kaufkräftige Publikum bilden. So hat man große Unternehmen, die bei ruhigerem Fortgang Erfolge wie die Münchner und Dresdner Werkstätten hätten haben können, den einmal eingeschlagenen Weg wieder verlassen sehen. Unter anderen Umständen wäre ein Louis Seize-Salon, als Ausstattung einer Offiziersbaracke für Südwestafrika vorgeschlagen, wie man es erlebt hat, heute wohl schon nicht mehr möglich gewesen.

Es würde für die Entwicklung hier wie anderwärts wenig Hoffnung sein, wenn sich nicht allmählich die Symptome dafür mehrten, daß das allgemeine Urteil doch in einer sehr energischen Klärung begriffen ist, daß man die gewissen vom äußeren Erfolg getragenen Bereiser des In- und Auslandes von wirklich entwicklungsfähigen Kräften zu unterscheiden beginnt. Es ist heute doch nicht mehr wie früher, da der Beifall verbürgt war, wenn das Möbel, das Besteck oder die Wandbehandlung dem »Gesetz der Unwahrscheinlichkeit« nach Möglichkeit entsprachen. Allmählich geht die Zeit der internationalen Faiseure ihrem Ende entgegen. Die gepriesenen »großen Lehren



PROFESSOR BRUNO PAUL—BERLIN.

MUSIK- UND EMPFANGS-RAUM IN PALISANDER MIT BLAUSEIDNEM WANDBESPANN.
Flügel ausgeführt von Ernst Kaps—Dresden.



PROFESSOR BRUNO PAUL. Aus dem Herrenzimmer in dunkel Eiche.

große Zahl ernsterer Talente in der Allgemeinheit ihrer Tendenz, also im tieferen Sinne wirken werden. Und da möchte ich auf eins hinweisen. Als die Reform-Bewegung vor Jahren begann, richtete sie sich gegen den im Kunst-Handwerk dilettierenden Architekten. Das Rad hat sich gedreht. Heute gilt es, die Vorstellung zu bekämpfen, als sei der Farben-Geschmack des Malers der Schlüssel zu allem. Bruno Paul ist nicht Maler, nicht Architekt, nicht Möbelentwerfer: er ist alles in einem. Seine Wirkungen ergeben sich nicht aus der Überschätzung einer dieser Seiten vor den andern, sondern aus allen zusammen.

der Franzosen und Belgier« sind heute ebensowenig mehr der Gegenstand blinder An- und Nachbetung, wie es irgend jemandem gelingen kann, aus dem Predigen der Engländernachahmung andere als etwa rein persönliche Erfolge zu ziehen.

Es ist anzunehmen, daß auch jetzt wieder eine große Anzahl gewandter Leute, wie sie in allen Sätteln gerecht sind, auch Bruno Pauls Formen bald im Handgelenk haben wird. Man lasse ihnen dieses Vergnügen. Es ist trotzdem zu hoffen, daß die Anregungen des für Berlin neu gewonnenen Künstlers auf eine

Hieraus ist zu lernen. Es gibt heute Architekten zu Dutzenden, denen bei allem möglichen Wissen die Kunst des Räumecharakterisierens versagt ist. Es gibt gute Möbelkünstler, deren Entwürfe ausgezeichnet sind, aber auf bestimmte Raumbedingungen zu berechnen sind sie nicht imstande. Diesen selbstverständlichen Zusammenhang zu gewinnen, sollte das Ziel einer immer größeren Zahl von Künstlern werden. Ich stelle Bruno Pauls Leistungen durchaus nicht sämtlich gleich hoch; aber das haben sie alle: diese Untrennbarkeit der Elemente, die den

PROFESSOR
BRUNO PAUL.



BELEUCHTUNGS-
KÖRPER IM EMP-
FANGS - RAUM.

VEREINIGTE
WERKSTÄTTEN
FÜR KUNST IM
HANDWERK. ::

PROFESSOR BRUNO PAUL—BERLIN.

PARTIE AUS DEM EMPFANGS-RAUM.
Damenbildnis von Adolf Münzer—München.



PROFESSOR BRUNO PAUL—BERLIN.

Bücherei in Birkenholz mit Palisander-Profilen.
Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk. Salome, Bronze von Josef Vierthaler in München.

naiven Beschauer garnicht darauf kommen läßt, woraus diese eine Wirkung des Ganzen denn eigentlich entsteht, aus den Verhältnissen des Raumes, aus der Beleuchtung, aus den Formen oder den Farben. Alles gehört zusammen, und zwar nicht nur, weil sich's der Künstler auf einer Ausstellung mit Latten und Leinwand machen konnte wie er wollte. Ein Element ist so vollkommen Stütze des andern, daß es eine Trennung nicht geben kann.

Und noch etwas kommt hinzu. Die letzten neun bis zehn Jahre deutschen Kunstgewerbes liegen als die Zeit einer etwas übertriebenen Schätzung des Zusammenhanges von Künstler und Objekt im Kunst-Handwerk hinter uns. Auch darin gibt Paul einen Hinweis.



PROFESSOR BRUNO PAUL—BERLIN. Bücherei in Birkenholz.
Kamin ausgef. von C. A. Schuppmann—Berlin. Bronze »Wilder Mann« von Carl Ebbinghaus—München.

Man freut sich daran, wie sich durch den Reichtum an Form-, Farben- und Raumgefühl eines Menschen alles zum Ganzen fügt. Aber nirgends tritt der Künstler unter all den von ihm organisierten Elementen in Originalitätspose hervor; er macht sich fast vergessen. Ein erfrischender Gegensatz zu jenen Herrschaften, die in unaufhörlicher Bewunderung ihrer selbst in ihren Werken unausstehlich geworden sind.

In der Vielgestaltigkeit der Raumbildung hat Paul fast alle Möglichkeiten durchlaufen. Das quadratische Vestibül, der ovale Empfangssaal, das achtseitige Speisezimmer, die rechteckige Bibliothek des Inselverlages, der Rauchsalon des Dampfers stellen eine wahre Schule der verschiedensten Raum-Verhältnisse dar. Diese in der Gestaltung der meist bespannten oder auch einfach getäfelten Wände und der Decken auszudrücken, ist eine Meisterleistung Pauls, für die er immer neue Wendungen findet. Die oft so verzwickt angefaßte Frage der Lichtführung scheint sich ihm fast von selbst zu lösen. Am liebsten verwendet er ganz tiefliegende Fenster, was freilich ohne die Voraussetzung ländlicher Bauart hinfällig ist. Aber überhaupt findet sich kaum ein Raum hier, der in einem Stadthause zu denken wäre. Und doch wird es, da der Landhausbau in dem Umfang wie etwa in England in Deutschland noch lange Jahre ein unerfüllter Wunsch bleiben muß, für einen an so einflußreicher Stelle stehenden Künstler wie Paul eine der wichtigsten Aufgaben sein, die ihm die



PROF. BRUNO PAUL—BERLIN. Rauchsalon für den Reichspostdampfer »Derfflinger« des Nordd. Lloyd.

Millionenstadt entgegenstellt: zu schaffen auch vor allem für das Zinshaus.

Die Räume im einzelnen zu schildern, kann nicht meine Aufgabe sein. Das Material an Abbildungen ist ja reichhaltig. Was es nicht zu geben vermag, kann nicht die Beschreibung, nur der Augenschein hinzufügen. DR. FRITZ WOLFF—BERLIN.

FIRMEN, die an der Bruno Paul-Ausstellung beteiligt sind:

Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk, A.-G., Berlin C., Kaiserstr. 31.
Bronze-Gegenstände: Richard Schulz, Berlin, Luisenufer 39.
Marmorindustrie: Kiefer, A.-G., Kiefersfelden.
Stuckarbeiten: Hans Fischer, Groß-Lichterfelde.
Parkettfußboden: Kampfmeyer & Co., Berlin.
Öfen und Kamine: C. A. Schuppmann, Königl. Hoflieferant, Berlin, Kaiserstr. 31.
Wandfliesen von Prof. Scharvogel: Großherzogliche Keramische Manufaktur Darmstadt.
Vereinigte Smyrna-Teppich-Fabrik, A.-G., Berlin.
Gläser und Porzellan: Harsch & Co., Berlin.
Kunstverglasung: Carl Ule, G. m. b. H., München.
Kunstverglasung: G. Heinersdorf & Co., Berlin.
Elektr. Licht-Anlagen: Henryk Lion & Tugendhat.

Über die weiteren Räume auf der Großen Berliner Kunst-Ausstellung berichtet eingehend das gleichzeitig erscheinende August-Heft der Zeitschrift „Innen-Dekoration". Es ist eine Gruppe namhafter Künstler — Albert Geßner, Richard Kuöhl, Alfred Altherr, Leo Nachtlicht, Lucien Bernhard, Balthasar Freiherr von Hornstein — die diese Räume geschaffen. Wenn sie auch neben der imposanten Schöpfung Bruno Pauls schwer zur Geltung kommen, muß man doch zugeben, daß es durchaus beachtenswerte und erfreuliche Leistungen sind. Im vorliegenden Hefte müssen wir uns darauf beschränken, lediglich eine Probe der Arbeiten Geßners, Kuöhls und Bernhards vorzuführen und auf das Aug.-Heft der „Innen-Dekoration" zu verweisen, das einzeln erhältlich. D. R.



PROFESSOR BRUNO PAUL—BERLIN. Rauchsalon in Mahagoni mit Lederbezügen.
Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk A.-G.

DER QUALITÄTS-BEGRIFF IM KUNSTGEWERBE.

VON J. A. LUX—DRESDEN.

Wir verstehen unter Qualität nicht nur einwandfreie Materialien und sachgerechte, solide Werkarbeit, sondern auch die mit diesen Hilfsmitteln durchgeführte organische Idee der künstlerischen Raumgestaltung. Lux.

Ein Japankenner erzählt uns in seinen Reise-Schilderungen von einer Teezeremonie, in der zum Schluß die geleerte Teekanne von Hand zu Hand ging und durch die Feinheit ihrer Arbeit die Bewunderung der Gäste erregte. Der Genuß künstlerischer Schönheit bildete den Höhepunkt der Zeremonie. Dieser Fall soll durchaus nicht ungewöhnlich sein, sondern zur täglichen Gewohnheit gehören, im Leben ein besonderes Augenmerk auf die Qualität und die von ihr unzertrennliche künstlerische Arbeit zu richten. Den heutigen Europäern kommen solche Zustände geradezu märchenhaft vor. Für unseren Kulturstand ist es kennzeichnend, daß das große Heer der sogenannten Gebildeten, das Publikum schlechthin, kein Organ besitzt, den Qualitätsmangel in unserer Erzeugung wahrzunehmen. Die Mehrzahl der Menschen ist naiv genug, das beschämende Eingeständnis unverhohlen zu machen, daß sie von Kunst nichts verstehen und auch nichts wissen wollen. Diese Leute ahnen wahrhaftig nicht, daß diese Äußerung ebenso ungeheuerlich ist, als wenn sie sagen würden, sie wollen nichts von Gerechtigkeit, Lauterkeit des Charakters und edler Gesittung wissen. In der Tat beruht diese Kunstfeindlichkeit in einer durchaus mangelhaften Gesinnung. Ich will damit nicht sagen, daß diesen Menschen gewisse pedantische und schematische Begriffe, die ihnen als Kunstbegriffe erscheinen, abgehen. Sie sind in der Tat geneigt, gewisse Äußerlichkeiten vergangener Kunstepochen anzuerkennen und diese Äußerlichkeiten als die sogenannten Stile für ihre Dekorationszwecke in immer



PROFESSOR BRUNO PAUL—BERLIN. ECKE DES VORSTEHENDEN RAUCHSALONS.



PROFESSOR BRUNO PAUL—BERLIN. HEIZKÖRPER-VERKLEIDUNG IM RAUCHSALON.



PROF. BRUNO PAUL—BERLIN. Herrenzimmer in dunkel gebeizter Eiche mit schwarzen Lederbezügen.

wiederholter und schließlich gänzlich verfehlter Anwendung auszunützen. Wenn die Frage des Stils beantwortet ist, so ist für sie in der Regel auch die Frage nach der Kunst gelöst. Aber diese Geschmacksverwilderung hat in künstlerischer, moralischer und wirtschaftlicher Beziehung solche Schäden hervorgebracht, daß schließlich wieder die Frage brennend geworden ist, was wir tun können, um den drohenden Gefahren unserer Zivilisation Halt zu gebieten. Es zeigt sich immer klarer, daß wir in unserer geistigen Entwicklung jene werktägige und tief menschliche Gesinnung vernachlässigt haben, die mit dem Begriff einer lebendigen Kunst untrennbar verbunden ist. Wenn also Menschen von sich sagen können, daß sie von der Kunst nichts verstehen und nichts wissen wollen, so bedeutet das im Grunde genommen, daß sie nicht imstande sind, die Gerechtigkeit zu lieben, die Würde der Arbeit und des Menschen zu achten und die Schönheit zu verwirklichen, von der es abhängt, ob wir in dieser Welt ein glückliches oder ein unglückliches Dasein führen. Ein Volk, das nicht unaufhörlich den Grundsatz der Qualität und der Arbeitsveredlung pflegt und entwickelt und nicht die ganze menschliche Bildung des Geistes und des Herzens in den Dienst der Sache stellt, hat keine Kunst, weil die Kunst von diesen Voraussetzungen nicht zu trennen ist. Sie ist nicht eine Sache für sich, die man sich extra als Aufputz irgendwo her verschreibt, sondern sie ist eine bestimmende Kraft im Leben und tritt notwendig immer dann in Erscheinung, wenn die Sehnsucht nach sinnfälliger Gerechtigkeit, Schönheit und Harmonie werktätig wird. Sie ist der Inbegriff dessen, was wir Qualität nennen und der Maßstab, inwieweit ein Volk bei seiner Arbeit menschlich und zugleich wirtschaftlich glücklich geworden ist, denn auch in wirtschaftlicher und sozialer Hinsicht kann die Produktion eines Volkes auf die Dauer nicht ersprießlich werden, wenn die Qualität als Grundbedingung fehlt. Ein Volk von Produzenten und Konsumenten, das sich mit einem gewissen bornierten Heroismus rühmt, von Kunst nichts wissen zu wollen, gesteht unwillkürlich ein, daß ihm an Qualität nichts gelegen ist und daß ihm



PROFESSOR BRUNO PAUL—BERLIN. Sofa-Ecke im Herrenzimmer.
Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk A.-G.

daher auch an wahrhaft menschlicher Gesittung und am dauernden Erfolg seiner Wirtschaft nichts gelegen sei. Wir stehen schließlich dem Zerrbild einer Kultur gegenüber, wo die besten Kräfte und Anlagen, die technischen Erfindungen und wissenschaftliche Entdeckungen zu einem unerhörten Mißbrauch ausgenützt werden. In dieser Zeit sehen wir den Begriff einer qualifizierten Arbeit immer mehr schwinden und einer auf äußerliche Schönheit und Täuschung berechneten Erzeugung Platz machen, in der sich die große Dienerin der Menschheit, die Maschine, als Tyrannin aufspielt. Schließlich ist der Markt mit Gütern überschwemmt, die durch gewisse täuschende Äußerlichkeiten und namentlich durch die stechende Billigkeit das Feld behaupten und nach und nach dem ganzen Leben bis in das Heim in unsere innerste Seelenverfassung hinein ein neues, wenig erquickliches Gepräge gibt. Wir sehen anfangs mit Staunen eine Unmenge neuer Dinge, die uns auf den ersten Blick kostbar als Material und als anscheinende Handarbeit vorkommen; die große Masse des Publikums, von diesem Schein angelockt, sehnt sich gierig darnach mit Kinderaugen und mit Kinderhänden, und alsbald befestigt sich die Scheinwahrheit: Das Publikum verlangt es so und nicht anders. Aber über Nacht schon entpuppen sich diese Rübezahlgeschenke in ihrer wahren Natur. Wir erkennen nach näherer Prüfung, bei einiger Erfahrung, daß die meisten Dinge schleuderhafte und unreelle Nachahmungen der Handarbeit durch die Maschine darstellen. Verfälschungen von Stoffen und die geradezu betrügerische Absicht, eine Sache anders und besser erscheinen zu lassen, als sie wirklich ist. Nach und nach kann eine solide und sachgemäße Herstellung diesem Ansturm einer mächtigen unlauteren Konkurrenz nicht standhalten. Wir verlieren allgemach bis auf wenige Ausnahmen wichtige, von dem Qualitätsbegriff nicht zu trennende kunstgewerbliche und künstlerische Erzeugungen, die mehr und mehr durch industrielle Nachahmungen ersetzt werden. Wir haben heute im eigentlichen Sinn keine Goldschmiedekunst mehr, keine Schnitzkunst, und in der Keramik, in der Buchbinderei, in der Glasmalerei, Druckerei, Weberei sind die wahrhaft hoch-



PROFESSOR BRUNO PAUL—BERLIN. Wohnzimmer in Mahagoni natur.
Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk A.-G.

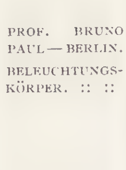
stehenden Erzeugnisse zu einer solchen Seltenheit geworden, daß sie fast als Raritäten anzusehen und durchaus unvolkstümlich geworden sind. Dagegen hat die Industrie, anstatt die technischen und künstlerischen Merkmale ihrer Erzeugnisse zu suchen, sich darauf beschränkt, alle Merkmale einer hochstehenden alten Handwerkskunst in uneigentlichen schlechten Materialien im maschinellen Herstellungsweg nachzuahmen. Auf diesem Weg sind wir zu einem neuzeitlichen Gütersegen gekommen, der Kacheln aus Blech, Ledertapeten aus Papier, Schuhsohlen aus Pappe, Leinenpapier aus Holzstoff und all die unzähligen Fälschungen hinsichtlich der Stoffe, der Formen und der Technik bescheert. Wir finden Schnitzereien, in herkömmlichen Stilformen, die durchaus Maschinenarbeit sind, Goldschmiedearbeiten die ausnahmslos von der Maschine gestanzt und von den sogenannten kleinen Goldarbeitern nach Art der Uhrenbestandteile montiert werden, wir finden Marmorimitationen und künstliche Maserungen, Stofftapeten, die Papier sind und Bronze, die Gips ist, die Unmenge von sogenannten Galanterie- und Luxuswaren, die den üblichen Wohnungsschmuck bilden, wo die Nachahmung französischer Bronzen aus Zinnguß eine Hauptrolle spielt. Wir können alle Stilarten von Öfen und Kacheln haben, aber nur die eine richtige Stilart nicht, die sich als reines Handwerkserzeugnis, oder als reines, glattes Maschinenerzeugnis ausdrückt. Wir sind nun keineswegs darauf erpicht, an unseren Einrichtungen und Anschaffungen bloße edle Handarbeit zu sehen, was bei dem Stande des Massenbedürfnisses und der heutigen Produktionsart durchaus nicht im ganzen Umfang möglich ist. Wir müssen vollauf die Berechtigung der Maschinenarbeit und ihren Segen anerkennen, aber wir dürfen verlangen, daß diese Herstellungsart ihrem Wesen getreu und bei aller Sachlichkeit und Schlichtheit künstlerisch geadelt sei. Es ist nicht zu verwundern, daß die Schundproduktion vergiftend bis auf die Quellen zurückwirkt und die Gewinnung der Rohmaterialien dem gleichen Grundsatz der Täuschung und Verschlechterung unterwirft. Wir haben es schließlich so herrlich weit gebracht, daß selbst eine wieder-



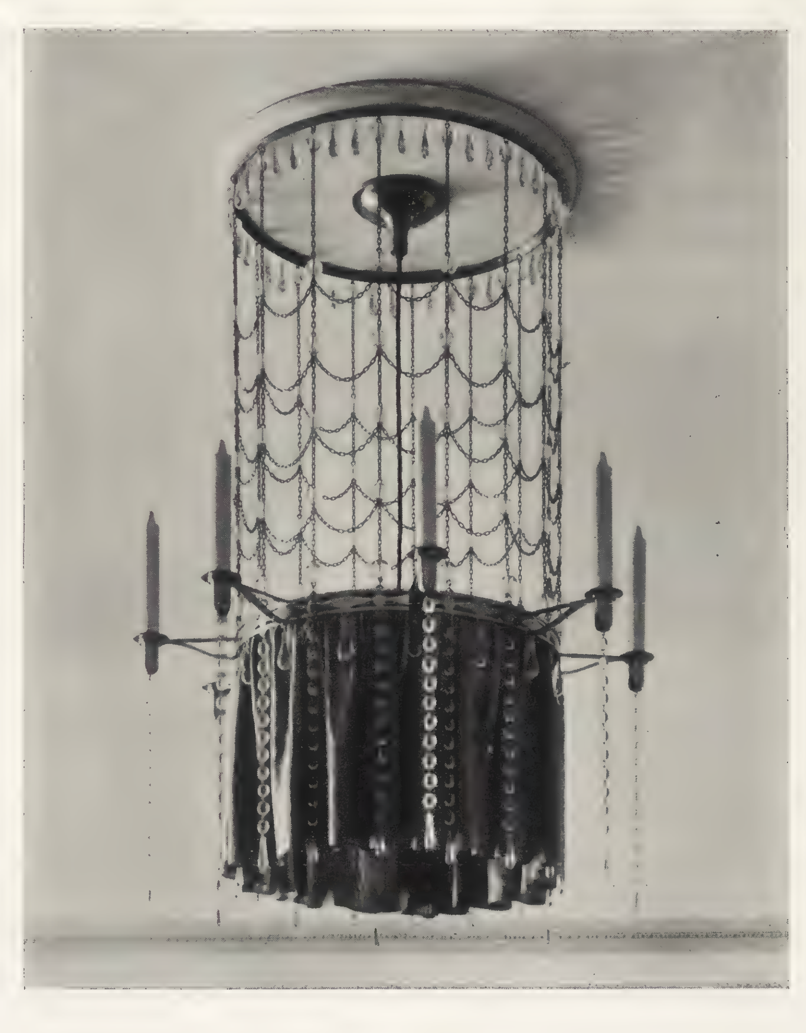
PROF. BRUNO PAUL—BERLIN. AUS DEM WOHNZIMMER IN MAHAGONI.



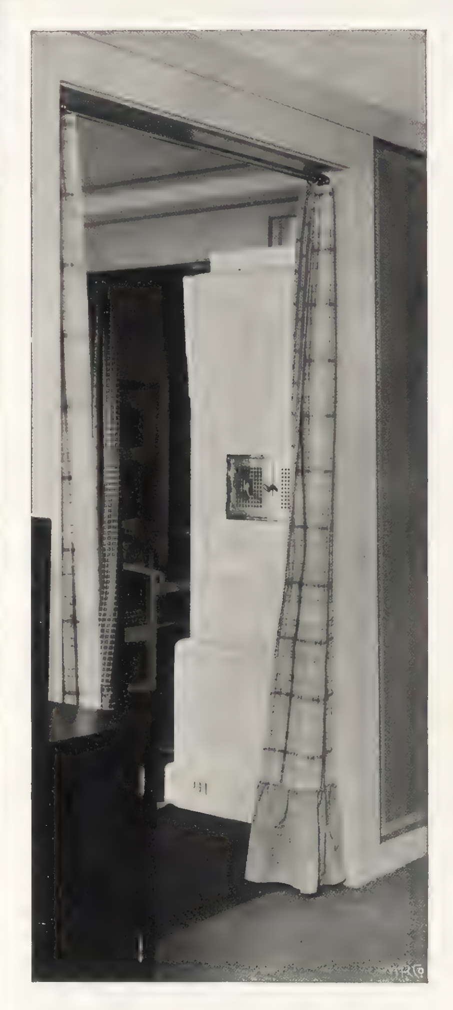
AUS DEM HERRENZIMMER.



PROF. BRUNO PAUL—BERLIN. BELEUCHTUNGSKÖRPER. :: ::



beginnende solide Arbeitsweise in Frage gestellt wird durch die enorme Schwierigkeit, unverfälschte und einwandfreie Materialien zu erlangen. Lederarten, die nicht durch chemische Prozesse, durch künstliche Narbungen und ähnliche, auf Täuschung abzielende Behandlungsweisen qualitativ in Frage gestellt, sind kaum mehr oder nur mit allergrößten Schwierigkeiten zu erlangen. Echtfarbige Stoffe gehören zu den Seltenheiten und müssen in der Regel aus dem Ausland bezogen werden. Die Pflege feiner heimischer Holzarten für den Bedarf der Kunsttischlerei ist derart zurückgegangen, daß wir auch in dieser Hinsicht auf das Ausland angewiesen sind. Bis in die Natur hinein und in das Landschaftsbild macht sich die Verschlechterung der Qualität geltend und es hat fast den Anschein, als ob der deutsche Wald nur mehr für den Bedarf der Papierfabriken bewirtschaftet würde. Allmählich hat sich die Meinung festgesetzt, daß Industrie und Gewerbefleiß eines Landes in der fortschreitenden Entwicklung gleichbedeutend ist mit der Verschlechterung des gesamten wirtschaftlichen Haushaltes und daß die Industrialisierung mit dem Begriff von Schunderzeugung eng verwachsen ist. Die Tatsachen geben dieser Auffassung allerdings recht, wenngleich immer wieder gesagt werden muß, daß die Industrie durchaus nicht das Odium der Schundproduktion zu dulden braucht. Eine Erzeugung jedoch, die fortwährend auf Verschlechterung hinarbeitet, und sich schließlich immer nur durch Preisunterbietungen halten kann, arbeitet auf Kosten vorhandener wertvoller Materialgüter und auf Kosten der zu höheren Aufgaben berufenen menschlichen Arbeitskräfte. Trotz vereinzelter vorübergehender Hochkonjunkturen der Handelsumsätze muß notwendigerweise eines Tages die





PROF. BRUNO PAUL. Zwei Kachelöfen. Ausführung: C. A. Schuppmann—Berlin.

Krisis eintreten, die die schlimmen Folgen des Mißbrauches von Natur- und Menschenkräften über uns verhängen wird. Die Produktions-Verschlechterung und Preis-Unterbietung geht immer auf Kosten des arbeitenden Volkes, des Konsumenten und der an sich wertvollen Naturstoffe. In der Tat empfinden wir schon vielfach die sich notwendig ergebenden schlimmen Folgen, die sich in dem wirtschaftlich, moralisch und hinsichtlich seiner Leistungen heruntergekommenen Arbeiterstande und in unserer immer größer werdenden Abhängigkeit von dem Ausland äußern. Wir müssen die Rohprodukte und namentlich die besseren Qualitäten zu hohen Preisen einführen und sind gezwungen, unsere Schund-Produktionen auf dem Weltmarkt zu den niedrigsten Preisen anzubieten, wenn wir unsere Fabriken beschäftigen wollen. Bei dem teuren Einkaufen und dem billigen Verkaufen muß sich notwendigerweise ein Defizit ergeben, das nicht unbedingt in der Handelsbilanz zum Ausdruck kommt. Im Gegenteil. Die Handelsbilanz kann uns diese Krisis auf Zeiten hinaus durch anscheinend immer günstigere Zahlenverhältnisse verbergen. Die tatsächlich enormen Verluste werden hier gar nicht gebucht, denn sie werden von einem Faktor getragen, der nicht in diese Rechnung kommt. Diese enorme Verlustdifferenz wird von dem arbeitenden Volk selbst getragen und die Hungerlöhne, die wirtschaftliche Hilflosigkeit des Proletariats mit allen daraus entspringenden sozialen Schäden stellen das Verlustkonto dar, auf dem die Nation ihren Rechnungsfehler büßt. Hier ist die Lage so hoffnungslos, daß selbst die durch Streiks und andere Mittel der Selbsthilfe bewirkten Lohnerhöhungen sofort durch eine unverhältnismäßig hohe Steigerung der Lebensmittel illusorisch gemacht wird. Hieraus folgt die Tatsache, daß das fleißigste Industrieland den teuersten Lebensunterhalt gewährt, und daß jene, die am schwersten arbeiten, und am wenigsten verdienen, verhältnismäßig ihren Unterhalt am teuersten bezahlen müssen.

Abgesehen von den sich auf volkswirtschaftlichem Untergrunde abspielenden Krisen bewirkt die mangelhafte Gesinnung in der industriellen und gewerblichen Erzeugung eine geradezu kulturfeindliche Wirkung auf das äußere Lebensbild. Wir sind gewohnt zu sagen, daß sich in der Bauweise eines Volkes die Beschaffenheit seines Charakters zeige. Wir können diesen Satz als erwiesen hin-



PROF. BRUNO PAUL—BERLIN. SPEISE-ZIMMER.
Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk A.-G.



PROF. BRUNO PAUL — BERLIN. BELEUCHTUNGS-KÖRPER. :: ::

nehmen, denn der heutige volksmäßige Ausdruck in der Bauweise stimmt vollends mit der erwähnten, in der sonstigen nationalen Arbeit betätigten Gesinnung überein. Auch in der Architektur sehen wir das gleiche Streben einer auf Täuschung abzielenden Werktätigkeit. Falsche Quadern, falsche Rustika, falsche Türme, nicht zugänglich und nicht zum Zweck der Ausschau, auf allen Zinskasernen, Konsolen und Stützen, die nichts stützen, sondern selber getragen sind, Scheinskulpturen aus Gips gegossen, Steinarchitektur aus Blech mit Mörtelverputz und ähnliche Erscheinungen, die einen sogenannten herrschaftlichen Anstrich geben sollen, einen Anstrich, hinter dem sich das ganze sattsam bekannte Wohnungselend unserer Städte verbirgt. Im Kunstgewerbe, das ja auch einen Teil der Architektur bedeutet, herrschen ganz ähnliche Erscheinungen, künstliche Maserungen, zwecklose Beschläge, Dekorationen im Jugendstil oder in historischen Stilen, Zierrat und kein Ende und in der Regel ein völliges Mißverstehen von wahrhaft sachlichen Grundsätzen und Forderungen, die das Leben nötig hat.

Diese sichtbaren Züge unseres Lebens sind der Ausdruck einer inneren Verfassung und es ist folgerichtig, daß sie in intellektueller und sozialer Hinsicht ein ähnliches Schauspiel darbieten. Es ist das gleichartige Streben der heutigen Menschheit, einen Vorrang auf der



PROFESSOR BRUNO PAUL—BERLIN. Ein Vorraum.
Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk A.-G.

sogenannten Stufenleiter des Lebens einzunehmen, wobei in der Stufenleiter der Grad des Einkommens und der, in der Regel von diesem Einkommen abhängige Titel maßgebend ist. Vorwärts zu kommen ist das moderne Gebot des gesunden Menschenverstandes, worunter ein Vorwärtskommen in materieller Hinsicht vorwiegend verstanden wird. Weil in der Tat in dem erbitterten Konkurrenzkampfe niemand in diesem Sinne vorwärts kommen kann, der in der Wahl der Mittel heikel ist, so ist dieses Vorwärtskommen in der Regel auf eine Unterdrückung, Vergewaltigung und offenbares Unrecht gegründet. Die notwendige Folge ist Unterwürfigkeit, Kriecherei und Augenaufschlag nach oben, Härte, Gewissenlosigkeit und Bedrückung nach unten. Der gesunde Menschenverstand herrscht allmächtig und dieser gesunde Menschenverstand bestimmt die Moral, die schließlich immer auf den Grundsatz hinausläuft, zuerst ich und dann Du. Es ist klar, daß auf Grund dieser Verfassung jede Tat lediglich nach ihrem äußeren Erfolg beurteilt wird. Wir wissen zwar alle recht gut, wie in der Regel die äußeren Erfolge zustande



PROFESSOR BRUNO PAUL.

KAMIN AUS NEBENSTEHENDEM VORRAUM.
Ausführung: C. A. Schuppmann—Berlin, Kaiserstr. 31.

kommen und welchen schweren Stand das anspruchslose innere Verdienst dagegen hat. Aber wir sind nichtsdestoweniger bereit, den äußeren Erfolgen gegen unser besseres Gefühl Beifall zu zollen und ihnen das höchste Maß von Ehren entgegen zu bringen. Ja wir sind in unserer moralischen Laxheit jederzeit entschlossen, den äußeren Erfolg als Maßstab des inneren, oft völlig mangelnden Wertes zu betrachten. Wir dürfen uns daher nicht wundern, wenn nun alles Streben in jener krankhaften Sucht darauf gerichtet ist, auf eine höhere Stufe der sogenannten Rangordnung zu gelangen und daß die wahrhaft menschliche Größe, die sich überall und in der Regel fern von diesen Rangordnungen entfalten kann, als etwas Unzeitgemäßes, Unpolitisches und Halblächerliches betrachtet wird, in einer Zeit, die »Unwert schweigendem Verdienst erweist«. Wissenschaftliche Dogmen sind heute im Dienste nationalistischer Lebensauffassung zu einer solchen unumstößlichen Herrschaft gelangt, wie im Mittelalter etwa die religiösen Glaubenssätze, mit dem Unterschied jedoch, daß diese Glaubenssätze inmitten eines rauhen und harten Lebens ein Schutzdach für wahrhaft edle Menschlichkeit, für die Entfaltung eines uneigennützigen, ehrfurchtgebietenden Heroismus und für die Kraft göttlicher Begeisterung gewährte. Der gesunde Menschenverstand und die von der einseitigen Verstandestätigkeit entwickelte Wissenschaft, wonach nichts Bestand hat, was nicht zählbar und wägbar für die unmittelbaren Bedürfnisse des Individuums in Betracht kommt, haben diese egoistische, engherzige Ordnung festgelegt und sich zum Wächter ihrer Moral gemacht. Wir befinden uns heute



PROFESSOR BRUNO PAUL. AUS DEM VORRAUM.

in einer religiösen Krisis, die zugleich eine moralische ist, denn es scheint, daß jener mystische Quell, aus dem die Menschheit ewig ihre Kraft und Schönheit schöpfen wird, in der herrschenden Geistesverfassung keine Rolle spielen soll. Wir wollen alle unseren Pflichten leben in der Meinung, damit alle Fragen und Forderungen des menschlichen Geistes zu befriedigen, aber wir vergessen ganz, daß wir diese Pflichten nach Maßgabe dieses gesunden Menschenverstandes auf egoistischer Grundlage aufgebaut haben und sind wirklich der Meinung, daß es vollständig für das menschliche Glück ausreicht, nach den Gesetzen zu leben. Wenn wir nun immer tiefer heruntersteigen zu den psychologischen Grundlagen, aus denen unsere sichtbare Kultur und unsere Arbeitsweise hervorgewachsen ist, so finden wir, daß der Begriff des Rechtes, den





PROF. BRUNO PAUL. Büfett und Kredenz in graugebeizter Eiche mit Intarsien.

uns der gemeine Menschenverstand vorgezeichnet hat, vollkommen der Auffassung entspricht, die unser ganzes Tun, unser Denken, Arbeiten und Handeln leitet. Alle unsere Einzelbestrebungen, eine Wendung zum Besseren herbeizuführen, müssen notwendigerweise an der Beschaffenheit unseres Rechtes scheitern. Hier ist in der Tat die Wurzel der herrschenden Gesinnung und die Krankheit ist eine Wurzelkrankheit. Wir sehen, wie dieser Rechtsauffassung nach die Mehrzahl der arbeitenden Menschheit von der eigentlichen Grundlage allen ersprießlichen Arbeitens, von dem Recht des unveräußerlichen Bodens ausgeschlossen ist. In der Krisis, die uns beschäftigt, spielt die Bodenfrage und die Wohnungsfrage eine eminente Rolle. Solange diese



PROFESSOR BRUNO PAUL. Waschtisch im Schlafzimmer.

und mehr wissen, als der gesunde Menschen-Verstand sich in seinem kleinlichen Egoismus träumen läßt. Unsere Bildung muß dahin kommen, daß sie die Menschen befähigt, den Blick aufs Ganze offen zu halten und in dem kleinsten Dinge, das durch menschliche Arbeit hervorgebracht ist, die Wirkung einer Kraft zu sehen, die das höchste Maß von Glück und Schönheit erstrebt. Es ist, um es mit einem Wort zu sagen, die elementare künstlerische Kraft, und wenn es heute Menschen gibt, wie die übergroße Mehrzahl unserer Gebildeten, die nichts von Kunst verstehen und nichts wissen wollen, so ist das nur der überzeugende Beweis eines tiefen moralischen Verfalles, der unser ganzes inneres und äußeres Leben mit der Verwahrlosung, der Entartung und der Verarmung bedroht. Wir stehen ja heute in den Anfängen einer neuen Bildung, die dort einsetzt, wo die positive Arbeit des Volkes im Dienste der Schönheit und der Veredlung beginnt. Ich meine das moderne Kunstgewerbe. Hier ist ein ganz deutliches Beispiel gegeben, welche enorme wirtschaftliche, moralische und darin eben im tiefsten Sinne künstlerische Bedeutung, die Pflege der Qualität hat. Der Fortschritt des Kunstgewerbes hängt von der Pflege der

Frage nicht gelöst ist, werden wir die Schwierigkeiten nicht überwinden. Der ungeheure Komplex von Problemen, die auf Wirkung und Gegenwirkung beruhen, kann nicht von der Kraft eines Einzelnen bewältigt werden. Das ganze Volk muß sich schließlich geistig an dem Gedanken entzünden, der in unserer Forderung der Qualität liegt. Nicht zufällig ist dieser Gedanke in die Welt gekommen. Er hat stets gewirkt und wirkt im Verborgenen auch bei uns in der Seele jener Menschen, die über die Gehäbigkeit des Alltags hinaussehen



PROFESSOR BRUNO PAUL. Schlafzimmer in Kirschbaum. Ausf.: Vereinigte Werkstätten A.-G.

Qualität ab. Die Qualität ist das Ergebnis einer Veredlung der Arbeit; Veredlung und Fortschritt sind nur möglich auf gewerblicher Grundlage. Hier wird der künstlerische Gedanke bei der Arbeit des Volkes werktätig, aber er kann bei dieser einzelnen Erscheinung nicht stehen bleiben, denn er umfaßt die ganze sichtbare, von Menschenwerk abhängige Welt und die bestimmende, moralische und geistige Verfassung des Menschen. Die Wirkung, die sich aut einem Gebiet, wie im modernen Kunstgewerbe, äußert, muß notwendigerweise nach allen Richtungen ausstrahlen. Was hier geschieht, wird auf allen Gebieten geschehen, wenn die Entwicklung zum Segen führen soll. Die neue Bildung wird das Weltbild verändern. Sie wird vor allem die geistige Struktur ändern und die Rechtsauffassung mit dem künstlerischen Begriff der Qualität und ihrer notwendigen Grundlage richtigstellen. J. A. LUX.

WANDSCHMUCK.

Wann wurde je so viel über Kultur geredet wie heute? Aber was unter diesem Namen geht, ist Eigentum von Wenigen und unerfüllte Sehnsucht von Vielen. Wir haben schöne Buchtitel und Vorsatzpapiere, aber kein Niveau des schriftlichen Ausdruckes, keinerlei allgemeine Kultur in der schriftstellerischen Behandlung großer Gegenstände. Wir haben äußerlich — man betrachte nur den Alexandrinismus unserer Buch-Ausstattung — die Geberde kultivierter Zeiten, aber die Roheit der Gründerjahre sitzt uns tief innen im Geblüt. Wir haben die Unsicherheit des Parvenus und die Taktlosigkeit des kleinen Mannes, der einen Lotteriegewinn gemacht hat. Wir haben die blasierten Mienen abgeschliffener, durch viele Proben gegangener Leute. Aber wir fallen in Dingen der Kunst und des geistigen Lebens täglich und stündlich auf die plumpsten Schwindeleien hinein. Wahres und Falsches, Echtes und Unechtes zu unterscheiden, dazu fehlt uns jede Befähigung. Hilflos stehen unsere Gebildeten vor dem verwirrenden Angebot geistiger und künstlerischer Werte und offenbaren in ihrer Auswahl einen Jahrmarktsgeschmack, der sie in aller Augen heillos blamieren sollte. Aber es ist gerade ein Hauptmerkmal unserer Kulturlosigkeit, daß man sich heute kaum mehr blamieren kann. Man darf die erbärmlichsten und schimpflichsten Dinge sagen, schreiben und tun, und man behält seine volle gesellschaftliche Ehre. Man darf sich als vollendeten Zulukaffer bewähren und läuft keine Gefahr, auch nur einen einzigen seiner Bekannten zu verlieren. Man ist Reichsgraf und läßt sich nebst Frau und Kindern, Schwiegertöchtern und Schwiegersöhnen von einem Tüncher porträtieren, dessen Farbenskala, dessen Zeichnung geradezu einen Angriff auf das Schamgefühl des Beschauers darstellen. Man hängt die so besudelte Leinwand im Repräsentationssaal auf, und man gilt infolgedessen nicht etwa für einen minderwertigen, rohen Gesellen, sondern für einen Förderer der Kunst.

PROF. BRUNO PAUL. Wäscheschrank im Schlafzimmer.

Der Bürger kommt dem modernen Kunstgewerbe langsam nach. Er kauft moderne Schreibtischgarnituren, Vasen und Tafelservice, er läßt seinen Plafond weiß streichen und richtet sich mit Möbeln ein, die bekannten Kunstgewerblern ihr Dasein verdanken. Sind das Anzeichen für eine Verbesserung des Geschmacks? — Betritt man ein solches Haus, so könnte man fast auf den Gedanken kommen, hier wohne Geschmack, hier walte Kultur, hier schalte sichere, nach Harmonie, Ordnung und Einheit strebende Empfindung. Denn siehe, alles, was an den Wänden herumsteht, was hinter den geschliffenen Scheiben des Glasschrankes funkelt, was an Poterieen und Keramiken die freien Flächen der Möbel bedeckt, alles ist fertig oder »komplett« im kunstgewerblichen Magazin gekauft. Wir sagen uns das und fühlen uns von leisem Unbehagen ergriffen. Diese tadellose, aus dem Magazin bezogene Einheit irritiert. — Aber nein! Dort an der Wand ist

eine Lücke. Dort befindet sich ein Gegenstand, der nicht aus dem Magazin stammt, ein Gegenstand, in dessen Wahl der Hausherr sein persönliches Wort zu diesem Zimmer gesprochen hat, der uns einen Anhalt gibt zur Entscheidung der Frage, ob der Eigentümer den Raumgedanken des Kunstgewerblers folgerichtig hat weiterdenken können. Wir treten näher und entdecken, daß der Hausherr dieses Zimmer, diese kostbare, nur in fünf bis sechs Exemplaren vorhandene Raum-Schöpfung mit einer sogenannten Künstlerlithographie geschmückt hat, die nach Preis und Auflagenziffer nur dazu bestimmt ist, in das ärmliche, traurige Heim des Arbeiters, des Taglöhners, der Nähmamsell etwas »Kunst« zu tragen. Da hängt sie in prunkvollem Rahmen auf der delikaten seidenen Tapete und repräsentiert etwa den zweitausendsten Teil des Wertes, den das Mobiliar darstellt. Bei unserm Schneider und Schuster, bei unserer Waschfrau und unserer Näherin und in sämtlichen Auslagefenstern sämtlicher Kunsthandlungen haben wir das Bildwerk schon begrüßt, um ihm hier, inmitten kostbarer, eingelegter Ahornmöbel wieder zu begegnen als dem einzigen Werte, den der Hausherr aus eigenen Mitteln dem Raum beigefügt hat. Das ist arg, das ist böse, das ist, wenn anders Kultur, Kunst und das Ästhetische wirkliche Werte sind, geradezu schrecklich. Oder nicht? Erschrickt man nicht, wenn dieser eine Fleck an der Wand die trügende Hülle von dem Abgrund von Geschmacksroheit reißt, der hier gähnt? Ist es nicht schrecklich, wenn ein vermögender und gebildeter Mann so wenig Sinn dafür bekundet, daß Adel verpflichtet? Daß — um deutlicher zu reden — der Vorzug des Besitzes auch in Sachen des Wandschmuckes zu einer gewissen Ausgabefreudigkeit verpflichtet, daß der Vorzug der Bildung zur Kultur des Geschmackes verpflichtet, und daß der Besitz einer erlesenen, kostbaren Raumschöpfung zu einer angemessenen Behandlung der rein dekorativen Elemente nötigen sollte? Wer 10 000 Mark für eine Zimmereinrichtung ausgibt und 5 Mark für den Wandschmuck dieses Zimmers, der ist ein Banause und steht weit unter dem Taglöhner, der dieses selbe, um 5 Mark verkäufliche Kunstwerk in seiner armseligen Wohnung aufhängt. Für jeden irgendwie feiner Empfindenden — ich gehöre keineswegs zu der kränklichen Sippe der Ästheten — wird dadurch der Wert des Mobiliars sofort gedrückt, nicht sein objektiver Wert, versteht sich, aber sein konkreter,



ARCHITEKT ALBERT GESSNER. Aus einem Patienten-Zimmer.



LUCIEN BERNHARD—HALENSEE. Tee- und Lesezimmer. Eiche, schwarz gebeizt.

lokaler Wert, seine Bedeutung, die es in Bezug auf dieses Haus und diesen Hausherrn hat. Nicht, daß diese Lithographie billig ist, sondern daß sie häufig ist wie Brombeeren, disqualifiziert sie als Wandschmuck eines Zimmers, das drei oder vier Menschen auf dem Kontinent besitzen.

Wäre dieser Fall vereinzelt, so ließe sich noch darüber schweigen. Aber er scheint, meinen Erfahrungen nach, fast die Regel zu sein. Ich kenne ein Damenzimmer, das nahezu 12000 Mark gekostet hat, der Preis als Maßstab für seine technische und künstlerische Gediegenheit genommen; und darin fungiert als Wandschmuck eine große Photographie in Glanzgoldrahmen. Ich kenne ein Arbeitszimmer, würdig eines Fürsten, in dem ein sogenanntes »Alabaster«-Relief an der Wand hängt, von einem hausierenden Italiener um 1 Mark erstanden. Ich kenne einen Empfangs-Salon, möbliert mit der nur zweimal ausgeführten, höchst luxuriösen Raumschöpfung eines der berühmtesten Kunstgewerbler Süddeutschlands, und geschmückt mit 1. dem »Gletscher« von F. Hoch (Ladenpreis 3 Mk.), 2. einer imitierten Bronzestatuette (Ladenpreis 10 Mark). Und ich kenne einen Mahagoni-Salon mit reichen Perlmuttereinlagen, in dem als einziger Wandschmuck Angelo Janks »Eiserne Wehr« (5 Mark) fungiert, und in einem anderen Hause ein Herrenzimmer in Wassereiche, geziert mit demselben Kunstwerk. Soll ich hiernach glauben, diese Fälle seien vereinzelt? Ich habe keine Lust dazu. Sondern ich glaube, daß ein großer Teil unserer Gebildeten und Besitzenden Barbaren sind, ärgere Barbaren, als die Künstler, die für dieses Volk schaffen, sich heute oder je haben träumen lassen. WILHELM MICHEL.

Die Schönheit, die einer Schöpfung ihren allgemein gültigen ästhetischen Wert verleiht, macht den Kritiker zum Schaffenden und raunt ihm tausend Dinge zu, an die nicht dachte, wer die Statue meißelte, das Bild malte, die Gemme schnitt.

Oscar Wilde, Fingerzeige. Kritik als Kunst I.



KARL THIEMANN — LIBOTZ. :: ::
ORIGINAL-HOLZSCHNITT: »GRUNEWALD-SEE«.





MARTIN SCHÖNBERGER—ZÜRICH. Gemälde: Frühlings-Allegorie.

NEUE SCHWEIZER MALEREI.

VON HERMANN KESSER—ZÜRICH.

Für die Deutschen, die in den letzten Jahren die geschlossenen Massen der Schweizer auf den Kunst-Ausstellungen gesehen haben, ist es heute keine Frage mehr, daß man von einer neuen Schweizer Malerei sprechen kann. Gewiß sieht man in der Menge der Schweizer Maler künstlerische Gesichter, die ebensogut in Paris und München, wie in den Kantonen Zürich oder Bern, den malerreichsten Kleinstaaten der Schweiz, zuhause sein könnten. Aber das ändert nichts daran, daß es jetzt Künstlergruppen gibt, die ganz spezifisch schweizerische Eigenart haben und nicht mehr von der Scholle loszulösen sind. Nachdenklich stand man in Köln und in Düsseldorf, den Stätten der letzten großen rheinischen Ausstellungen, vor der hellen, farbigen Kunst der Schweizer, vor der löblichen Klarheit und Einfachheit ihrer Auffassung, vor ihrem zielbewußten Willen zum Stil. Man besann sich und suchte dieser Welt beizukommen. Und wie immer, wenn auf Grund von Stichproben über Schweizerisches geurteilt wird — Land, Literatur und Kunst teilen da das gleiche Schicksal — gab es Urteile, Meinungen, Angriffe, die zwar auf jeden Fall die Eindruckskraft der neuen Schweizer Kunst bewiesen, aber nichts weniger als auf entstehungsgeschichtlichen Grundlagen und auf schweizerischen Tatsachen aufgebaut waren. Vor allem Ferdinand Hodler, für die Menge derzeit der Inbegriff aller schweizerischen Kunst, in Wirklichkeit aber nur ein hervorragender Teil dieser Erscheinung, hat unter Mißverständnissen und unzutreffenden Deutungen leiden müssen. Man ging den Inhalten, den für das Publikum geschaffenen Masken, d. h. den Titeln dieser rein formalen Kunstäußerungen nach, man prüfte das Einzelne, statt das gesamte Werk ins Auge zu fassen und fand dabei, wie es bei einem in seinem Schaffen ungleichwertigen Künstler nicht anders zu erwarten war, statt der großen künstlerischen Persönlichkeit ein gewalttätiges künstlerisches Wollen von brutaler Wirkung; Werke, die wohl mit der Kunst, aber wenig



MARTIN SCHÖNBERGER—ZÜRICH. Singendes Kind.

mit Schönheit zu tun haben mögen. — Das veranlaßte einige der ästhetischen Wortführer, Hodler ihre unbedingte Zustimmung zu versagen, ohne den Künstler in ihm in Abrede zu stellen.

Ich glaube die Einwände gegen Hodlers robuste und draufgängerische Kunst zu verstehen. Sie sind auf die Furcht zurückzuführen, daß Hodlers Ausdrucksgewohnheiten eine Fülle robuster Malermoden nach sich zögen und zu Erzeugern eines unangenehm kraftmeierischen und manirierten Stils würden.

Unmöglich wären solche Folgen durchaus nicht.

Mehr noch wie in Literatur und Musik übt in der Malerei das Schlagwort, will sagen irgend eine Attitüde in Technik, Linienführung und Farbenauftrag eine bannende zur Nachahmung reizende Wirkung aus und nachdem es überdies leichter ist, gigantisch zu sein als schön, läßt sich die Furcht vor einem malenden Gigantengeschlecht in Hodlerscher Manier verstehen. — Aber gegen gedankenlose Anwendung seiner Stilformen ist kein großer Künstler sicher und Erwägungen dieser Art dürfen die Anerkennung eines Malers, der als Stil-Pfadfinder und Neuformer sehr hoch zu werten ist, nicht hindern.

Hodler hat eine neue Form für das monumentale Freskogemälde gefunden, eine Sprache für erhabene, feierliche und große Ideen, für Worte, die weithin sichtbar sind. Sein Stil ist Mittel zur Lösung höchster Aufgaben.

Der Künstler hat das, nach seinen großen und reichsten Hauptwerken zu urteilen, entschieden Zeit seines Lebens gefühlt und nach Inhalten gerungen, die sich der Wucht seiner Sprache anpaßten. Schon um der wenigen Fälle willen, in denen ihm die Durchdringung von Form und Inhalt völlig gelang, ragt er weit über alle großen Maler, die bei aller Größe in Farbe, Form und Licht Proble-



ALBERT WELTI—SOLLN: DIE POESIE.



FRITZ WIDMANN—ZÜRICH. Schnee-Landschaft.

matiker geblieben sind. Und ihnen sind neun Zehntel aller impressionistischen Meister beizuzählen. Auch in Ferdinand Hodler lebt ein starker Problematiker, auch von seinen Werken ist die Mehrzahl nichts anderes als gemalte Mathematik, Proben auf das Prinzip des Linien-Parallelismus und die Gesetze der kompositionellen Harmonie. Hodler müßte nicht in einer Zeit schaffen, die Jahrzehnte lang nichts anderes wie künstlerische Probleme, technische Probleme — handwerkliche Probleme zum Gegenstand des Künstlerfleißes gemacht hat, um nicht wie die anderen seine künstlerische Erfindungsgabe und Fruchtbarkeit der theoretisierenden und spintisierenden Malerei zu opfern. Nur *so* ist es zu erklären, daß auf vielen seiner Werke sein Stilprinzip mit einer Absichtlichkeit durchgeführt ist, bei der die Schönheit vergewaltigt wird, und daß vielen seiner Werke, weil sie weit mehr Kundgebungen für seine theoretische Nachdenklichkeit, als für seinen Ausdrucksreichtum sind, etwas Kaltes und Überlegen-Brutales anhaftet. Man braucht für diese Eigenschaften nicht die Worte herb und keusch zu wählen. Künstler, die ohne lächerlich zu werden, ihre Formensprache geradezu zur Brutalität steigern können, wie Ferdinand Hodler, geben auch in solchen Werken immer noch Proben höchster künstlerischer Kraft und es zeugt von nichts anderem, als von Kraft-Überschuß, wenn übertriebene Formen entstehen.

* * *

Hodler (dessen Werk im Febr.-Heft 1906 der D. K. u. D. als erste große »Sonderpublikation« vorgeführt wurde) beweist



GIOVANNI GIACOMETTI—STAMPA. Landschaft.

seine Stärke und die überzeugende Gewalt seiner Formenwelt im übrigen durch nichts besser, als durch seine Wirkung auf die zeitgenössischen Maler in der Schweiz, Daß er imstande war, bei seinem Erscheinen in den großen Kunstzentralen ungeahnte Wirkungen auszulösen und nach langen undankbaren und sonnenlosen Jahren durch eine Modezufälligkeit in dem Olymp der großen Namen Aufnahme fand, ist zwar ein Zeichen, daß sein Künstlertum nicht nur für das Schweizer Empfinden verständlich ist, aber bei der außerhalb seiner Kunst liegenden Ursache für diesen Tageserfolg nicht besonders belangreich.

Diese Modewirkung des Künstlers ist damit zu erklären, daß er, der Maler, der nach den Tagen des Impressionismus wieder auf die siegende Allgewalt der stilisierten Linie und die monumentale Wirkung der parallelen Formen hinwies, als Reaktion auf eine künstlerische Epoche empfunden wurde, die alle Zeichnung, alle Komposition geleugnet und ein Grundelement der Kunst, die Zeichnung, auf-



EMIL CARDINAUX—BERN. LANDSCHAFT.



ERNST LINCK—BERN. LANDSCHAFT.



HERMANN GATTIKER—ZÜRICH. Pinien bei Fiascherino.

gelöst hatte. Seine künstlerische Stellung wurde durch dieses Zusammentreffen glücklicher Wendepunkte gekräftigt. Der dauernde Ruhmestitel seiner Kunst aber scheint der zu werden, daß sie nicht nur am Ende einer abgelebten Epoche neue Ausdrucksformen bringt, sondern daß diese Formen auch in anderen Künstlern weiterleben. Mit anderen Worten: Hodlers Wert liegt nicht nur in seiner Eigenwirkung und seinem persönlichen Schaffen, seine Persönlichkeit kann *so* fruchtbar sein, daß sie sich auch anderen mitzuteilen und in ihnen weiterzuwirken vermag. Auch Boecklin, der Romantiker, hat in einer Reihe von Künstlern weitergewirkt und die zwei Schweizer Namen Hans Sandreuter und Albert Welti sind Beweis genug, daß er Wirkungen erzeugte, aus denen neue selbständige Formen geboren wurden. Aber so segensreich schulbildend wie Hodler war Boecklin nicht. Dieser gab Anregungen, Ideen, jener gibt klar vorgezeichnete Wege, auf denen sich weiter gehen läßt.

Tatsachen müssen reden: Vor dem Auftreten Hodlers hat einzig Segantini, eine Erscheinung, die zu drei Vierteln in die Schweiz gehört, die Alpenformen und die ganze große Skala ihrer Stimmungen mit dem Auge des Künstlers geschaut und die heilige Feierlichkeit dieser Welt in Kunst verwandelt.

Neben ihm erscheinen alle andern klein, denn in Segantini war die unerschütterliche Bedingung einer alle Zeiten überdauernden Künstlergröße erfüllt: Er war Dichter, Denker und Maler. Hat man Segantinis Namen genannt, so verlohnt es sich nicht mehr von seinen Vorgängern und Zeitgenossen in der Hochgebirgs-Malerei zu sprechen, die



EDUARD STIEFEL—ZÜRICH. Hohentwiel.

bei ihrer Hochgebirgs-Malerei nie viel über den Dekorationsmaler hinauskamen. Was aber später Hodler und seine Schule, was die Cardinaux, Linck, Boß und Buri, was noch ein rechtschaffenes Dutzend anderer Schweizer Künstler, die auf dieser Linie liegen, aus den Formen der Schweizer Landschaft und der Hochalpen herausgesehen haben, das sind Neutaten der Schweizer Malerei, die allein genügten, um das Vorhandensein einer Schweizer Schule nachzuweisen.

Zu diesen Werken gab Hodler in gemeinsamer Arbeit mit seinen Landsleuten den Anstoß und grundverschieden von dem italienischen Segantini ist die Malweise, die sich aus seiner Hochgebirgsanschauung entwickelt hat, grundverschieden wie Land und Leute, aus denen diese Künstler ans Tageslicht gehoben wurden. Segantini ist am Südabhang der Alpen zu Hause, ist Italiener mit jedem Nerv und mit jedem künstlerischen Empfinden, ein Freund von Gemütsbewegungen und starken psychischen Akzenten. Hodler stammt aus dem Kanton Bern, einem Stück des Schweizerlandes, wo sich ein schwerzugängliches nüchternes Volk bis zum heutigen Tage seine Sitten und Ansichten bewahrt hat. Der Menschenschlag ist nüchtern, arbeitsam, helläugig, eigenwillig und beinahe starrköpfig — und die Kunst, die von diesem Volke kam, mußte ein paar Eigenschaften aufweisen, die auf die Rassen-Eigentümlichkeiten der Berner zurückführen: Sie konnte nicht phantastisch, sie mußte klar, durchsichtig, zielbewußt, eher mathematisch beweisbar, wie gefühlsmäßig werden. Mathematischer veranlagt wie nur irgend ein alter Meister aber ist Hodler, der Sohn dieses Landes, der malende Rechner, ein Künstler, neben dessen Kompositionen die Haltungen von



EMIL WEBER—ZÜRICH: LANDLEBEN.



MAX BURI—BRIENZ. Der Grindelwaldner Bergführer Gustav Hasler.

Rafaels Madonnen zwanglos und zufällig erscheinen. Hodler hat nicht bei ihm, sondern bei seinem Lehrer der Kompositions- und Raumeinteilung, bei Pietro Perugino angeknüpft, eine Tatsache, die mit den Werken seiner Hand und seiner Künstlergruppe insofern zu tun hat, als auch hier der strenge, in peinlich genaue Linien gefügte Stil festgehalten wird. Bei solchen Grundsätzen kann der Sinn der Künstler nicht wie bei Segantini auf das Seelische in der Natur gerichtet sein, nicht einmal auf besondere Stimmungen. Das Hochgebirge wird vielmehr in Farbe und Linie als dekorative Erscheinung betrachtet; jede kleinste Kleinigkeit wird stilisiert und typisiert und der Gesamteindruck wird auf ein *einziges lineares Hauptmotiv* abgestimmt.

Es versteht sich von selbst, daß dieses System so vieler Wendungen fähig ist, daß alle, die sich unter Hodlers Einfluß befinden, dabei ursprünglich und individuell bleiben können.

Die Figurenmaler dieser Gruppe und die Landschafter haben das schlagend bewiesen. So hat Fritz Widmann, ein Sohn des Berner Dichters J. V. Widmann, der hier mit einer Landschaft vertreten ist, das Hodlersche Prinzip übernommen, um es auf seine mehr auf verborgene Lyrik gerichtete Landschaftskunst anzuwenden. Seine Werke, zum größten Teil Schilderungen des Zürcher Seelandes und der Urschweiz, erhalten dadurch warmes stimmungsbildendes Leben. Die ornamentale Wirkung mag dabei geringer werden, aber durch ein kräftiges Empfinden der Farbe,



ERNST WÜRTENBERGER. Bauernbildnis.

der Sonne und der Naturvorgänge wird diese Malerei beseelt und erwärmt. Widmann hat sich mit seinen Werken in die vorderen Reihen der Jungschweizer Malerei begeben.

Den Platz mit ihm teilen die Berner Boß aus Münsingen, Cardinaux aus Bern, Linck, ein aus dem Württembergischen stammender Künstler und Max Buri aus Brienz. Unter ihnen pflegen Boß und Buri das Figurenbild; beide malen das Landvolk, wobei Boß, in Zeichnung und Farbe freier schaltend, wie sein Meister, den Menschen im Zusammenhang mit der Natur darstellt, pflügende, säende, auf dem Felde betende Bauern; Buri, zur Zeit wohl der erfolgreichste Figurenmaler der Hodlergruppe, der unterhaltenden Szenen des oberländischen Bauernlebens nachgeht. — Er malt etwa das, was Defregger malen würde, wenn er in der Schweiz lebte.

Aber er malt es anders.

Von allen Nebensachen ist abgesehen. Nur der malerische Eindruck ist in einer beinahe an die Umrißlinien und Farbentechnik der Steinzeichenkunst erinnernden Malweise festgehalten. Buris Malerei ist darum so erfreulich, weil sie beweist, daß man fröhliche Kartenspieler, Dorf-Musikanten, Wirtshauspolitiker, kurz, alle Gegenstände, die der Nachwuchs von Defregger heute noch in Massen für den Bilderhandel herstellt, auch als Künstler behandeln kann.

Man wird Buri schon jetzt in den Mittelpunkt der Schweizer Kunst stellen dürfen: Seine Kunst fußt im Volke. Sie



KUNO AMIET—OSCHWAND.
SONNENFLECKEN.

hat das Abstrakte, Lehrhafte in dem Stile, von dem wir sprachen, überwunden und eine Brücke zum warmen Leben geschlagen. Es gibt dem Maler Hodler stilverwandte Künstler, die durch das geistlose Nachziehen der Hodlerschen Linien aufgeblasen und großsprecherisch wirken und jenen literarischen Kleinbürgern ähneln, die harmlose Ideen in zentimetergroßen Lettern drucken lassen. Angesichts dieser Nachahmer ist Buri, der eng mit Hodler zusammenhängt, das schönste Beispiel dafür, was aus den Requisiten der Hodlerschen Kunst (der scharfen Umrißlinie, der Beschränkung auf die Wiedergabe elementarer Linien- und Raumelemente und den Lokalton) auf Malgebiete anwendbar ist, die sich inhaltlich mit Hodlers Absichten nicht decken. Ein weiteres Beispiel in diesem Sinne gibt Linck durch das monumentale Freskenbild eines Berner Kriegers auf einem Berner Hause. Von Hodler, dem berufenen Söldner- und Landsknechtsmaler, von seinen Kriegerfiguren, diesen kernschweizerischen Gebilden, halb miles



EDUARD BOSS—BERN. Landleute.



MAX BURI—BRIENZ. Der Handorgler.

gloriosus und halb Held, ist die Zeichnung, der Stil. Eigene Art aber zeigt Lincks volkstümliche, fröhlichere und freudigere Auffassung, der leichtere Rhythmus seiner Kunst.

Ein Maler, der ebenfalls in diese Künstlerreihe gehört, ist Emil Cardinaux mit seinen Landschaften, Naturschilderungen, in denen er gern die gegensätzlichen Wirkungen vertikaler und horizontaler Raumelemente unterstreicht. Cardinaux darf als einer derjenigen Schweizer Landschafter gelten, die — in Verbindung mit einer starken koloristischen Begabung — Hodlersche Prinzipien sinngemäß zur Anwendung bringen.

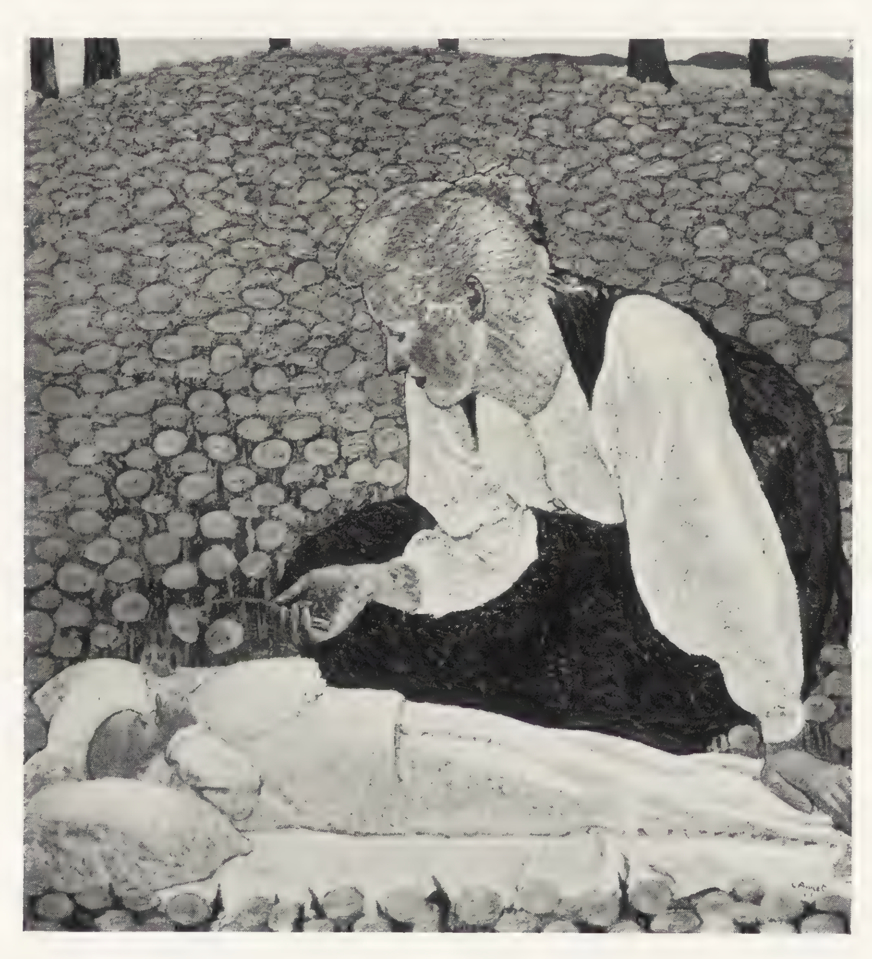
Was von diesen Künstlern gesagt ist, dürfte mutatis mutandis noch auf andere, Hodler nahe stehende Künstler anwendbar sein. Die angeführten Namen genügen, um die wohltätigen Einflüsse Hodlers und die eigene Schöpferkraft der Künstler, die sich ihm anschlossen, zu beweisen.

* * *

Wie das gleiche Land, das uns einen Hodler gebracht hat, imstande war, einen Maler hervorzubringen, der dort stark ist, wo Hodler aufhört, einen Künstler, der mit der gleichen Schöpferwucht das Feld der Farbe beherrscht, wie Hodler das Gebiet der Linie: das gehört zu den großen Glückszufällen der neueren Schweizer Kunst. Gemeinsam mit Hodler hat der *Solothurner Kuno Amiet* — denn diesen meine ich — die Schaffensart. Wie bei Hodler, so ist auch bei Amiet die Neigung da, aus der künstlerischen Überzeugung die alleräußersten Folgerungen zu ziehen, nahezu demonstrativ aufzutreten und jeden Rest von irgendwelchen Gewohnheiten der »dagewesenen Kunst« auszutilgen. Wie bei Hodler gibt es auch in Amiets künstlerischem Schaffen

Augenblicke, in denen er den entfernter Stehenden affektiert und übertrieben erscheint. Aber wie Hodlers, so ist auch Amiets Werk der Ausdruck eines überzeugten und ehrlichen künstlerischen Charakters und darum ist es auch von überzeugender Glaubwürdigkeit.

Amiet ist Kolorist. Er war es schon, als er, ein Zwanzigjähriger, unter der Anleitung von Frank Buchser, einem altschweizerischen Meister, der nicht mehr in die Neuzeit hereinreichte, im Freien nach der Natur zeichnete und nach Sonne und Farbe suchte. Er wurde reif, als er in Frankreich Gauguin und van Gogh kennen lernte und in der Bretagne zur Selbständigkeit wuchs. Von den gallischen Nachbarn brachte er künstlerische Wegweiser nach Hause, in weltentlegenem Schaffen auf einem bernischen Hochdorf, auf der Oschwand schrieb er sich in engster Gemeinsamkeit mit der Natur seine künstlerische Bibel, ein Evangelium der Farbe und farbigen Phantasie. Wie ein Musiker in Tönen dichtet und redet, so sind Amiets Organismen in Farben erdacht und gedichtet. Nur da, wo ausschließlich die Farbe zu reden hat, bei Werken, die den ungeschwächten farbigen Eindruck eines Naturausschnittes wiedergeben, tritt das lineare Gerüst zurück. Überall, wo er weiter geht, in figürlichen Schöpf-



KUNO AMIET—OSCHWAND. Gemälde: Mutter und Kind.

ungen und in Kompositionen, werden Raum und Linie in ihre vollen Rechte eingesetzt, wobei der Raum in ein »Nebeneinander farbiger Flächen« zerlegt wird. Das Entscheidende bei Amiet*) liegt in seiner unmittelbaren dekorativen Wirkung und der Einfachheit seiner Absichten, die allem Hineintragen von Wirkungen, die sich nicht unmittelbar aus einem Kunstwerk ergeben können, abgeneigt sind. Wenn sich auf irgend einem der Schweizer Künstler das Wort anwenden läßt, daß er nur auf sich selbst abstelle, so ist es Kuno Amiet, mit Hodler die stärkste Kraft der Neuschweizer Schule und überdies eine Kraft, die sich noch nicht ausgegeben hat.

*) Siehe des Verfassers Studie »Kuno Amiet« in »Kunst und Künstler« (Jahrgang III, Heft 2).



GIOVANNI GIACOMETTI—STAMPA. Kinderbildnis.

An Amiet schließt sich, als ein starkes Talent, das amietische Wege geht, eine bernische Künstlerin, Frieda Liermann aus Brecherhäusern an, gleichzeitig eine Malerin von großer illustrativer und dekorativer Begabung und damit ein Beweis für die segensreichen Anwendungen, die sich aus der Vorherrschaft Amiets für die angewandten Künste ergeben könnten.

Gibt es Werke, wo sich Hodler und Amiet berühren, so hat Amiet wieder einen nahen künstlerischen Verwandten, den Engadiner Maler *Giovanni Giacometti* wie Amiet, ein Maler, der den Nachdruck auf den farbigen Eindruck legt. Giacometti kam von Segantini, dem er Freund und Schüler war und sein Frühwerk steht deutlich im Zeichen dieses Ratgebers. Auch er hat sich, darin Amiet gleich, nach einer fruchtbaren Pariser Lehrzeit zu einer besonderen koloristischen Formel zurückgefunden. Von Amiet unterscheidet er sich durch die Themen seiner farbigen Vorträge, die Bevorzugung belebter stimmungserfüllter Naturbilder mit Mensch und Tier und das Bestreben, die einzelnen Farbwerte enger mit einander zu verbinden. Amiet bevorzugt die ungemischten Töne und sieht in der Natur nur einen Vorwand für seine farbigen Emanationen. Giacometti läßt die Natur selbst zu Worte kommen und malt aus einer verdichteten Gesamtstimmung heraus, am fruchtbarsten in den frischen Schilderungen seiner Heimat, des Engadins, am glücklichsten in der Wiedergabe der poetischen Episoden seinen ernsten stillen Schönheiten, der Schafherden auf grünen Bergwiesen, die

von blauen Abendschatten umflossen sind, des Farbenspiels der sterbenden Sonne, auf nachtklaren, tauglänzenden Alpen, der satten Farben des späten Sommers und der winterlichen Landschaft und ihrer versonnenen, träumenden Lyrik. An seinen Werken ist im Gegensatz zu Hodler und Amiet nur selten irgend ein malerisches Problem — als solches durch die auffallende Vorherrschaft einer besonderen Technik erkenntlich — in den Vordergrund gestellt: Giacometti hat an Segantinis Beispiel die ergreifende Schaffenswärme kennen gelernt. Das bewahrt ihn vor dokumentarischen Nüchternheiten, die sonst in der Schweizer Kunst nichts seltenes sind.

Sind die Giacometti, Amiet, Hodler, die Berner wie Buri, Linck, Cardinaux, Widmann mit sichtbarer Deutlichkeit nicht nur ihrem Wesen nach, sondern auch in den Stoffen, die sie behandeln, von der



SIGMUND RIGHINI ZÜRICH.

DER SPAZIERGANG.



FRITZ OSSWALD—ZÜRICH. BEI GRAFRATH.



KUNO AMIET—OSCHWAND. DER GARTEN.



GIOVANNI GIACOMETTI—STAMPA. Selbstbildnis.

Schweiz nicht zu trennen, müssen sie im Rahmen der ausgesprochen schweizerischen Kunst als die eigentlichen Vertreter der nationalen Kunst gelten, so ist das Wort »*Heimatkunst*« (allerorts und überall, besonders von denen in Anspruch genommen, deren Kunst ausschließlich von der Wirkung des heimatlichen Stoffes auf das heimische Publikum lebt und außerhalb dieser Wirkung versagt) für diese Art der Schweizer Kunst zu gut, denn diese nationale Kunst ist in ihrer Bedeutung international.

So kommt es denn, daß sich trotz aller Fäden mit dem Nährboden der Schweiz keine *einseitige* Heimatkunst entwickelt. An allen Ecken und Enden zeigt sich neues Schaffen und Wollen und auch die Koloristen der Schweiz, die sich zu keiner Richtung bekennen, wie der aus dem Tessin stammende Zürcher *Sigismund Righini* und der Luzerner *Hans Emenegger,* geben eigene Art. Für das Kunstschaffen dieser beiden Künstler ist ein gemeinsames Moment namhaft zu machen: Sie treten als Koloristen aus dem Kreise des Herkömmlichen heraus, Righini im Figurenbild mit starker Empfindsamkeit und energischer Sinnlichkeit, die entscheidenden Wirkungen heller, natürlich-dekorativer Farben suchend, Emenegger, sein Ziel bei ähnlichen Wegen auf landschaftlichem Gebiete auf starke Helligkeits-Kontraste richtend.

In München geschult, ist ihnen ein starkes Temperament, der Schweizer Landschafter *Fritz Oßwald,* ein Zürcher, beizuzählen. Oßwald sucht die differenzierten Stimmungen auf. Ihm fehlt der *bedächtige* schwere Vortrag, die Seßhaftigkeit, mit der ein Vorwurf durchprüft wird. Sieht man es vielen der Schweizer Landschaften an, daß sie in Hemdärmeln, bei einer Pfeife Tabak und einem Krug Wein gemalt sind, so stellt sich Oßwald als ein rascher, mit Großstadtnerven ausgerüsteter Augenblicksempfinder dar, der in flüssiger Handschrift unmittelbar unter dem Banne der Natur seine Persönlichkeit hinschreibt.

Weil diese Persönlichkeit etwas mitzuteilen hat, versagt der Künstler selbst dann nicht, wenn er zu skizzenhafter



EDUARD STIEFEL—ZÜRICH. Radierung: Aus dem Lande Canaan.

malerischer Engschrift, dem bloßen Andeuten des Gegenständlichen greift.

Anders sieht Hermann Gattiker die Welt an, der namhafteste schweizerische Radierer, um den sich in Rüschlikon bei Zürich eine Anzahl von Künstlern gesammelt hat. Bei Gattiker schlägt die Sehnsucht durch, die reale Welt mit romantischem Empfinden zu durchsetzen. Sein Schaffensgebiet in Radierung, Zeichnung und Malerei, drei Gebiete, die sich bei ihm berühren und durchdringen, ist die von der natürlichen Architektur der Bäume oder von phantastischer Architektur beherrschte Landschaft. Die Sichtbarkeit der Technik verschwindet und nur der Inhalt spricht.

* * *

Mit Gattiker sind wir bei jenen Künstlern, denen weder die Realitäten der sichtbaren Welt, denen weder Problemmalerei noch malerisches Spezialistentum genügen, bei den schweizerischen *Neuromantikern*, dem Häuflein jener Schweizer Künstler, bei denen wir in das Reich der erzählenden, fabulierenden und poetischen Malerei kommen. — Und diese Künstler tun der Schweizer Kunst gut.

Ohne die Farben und Bilder eines Albert Welti und Ernst Kreidolf würde die Schweizer Kunst ihrer strahlenden Lichter entbehren. Mag Hodlers Linienkunst überrumpeln, und mögen die Meister der Farbe erschütternde Dinge über Rot und Blau verkünden: In uns allen lebt doch, von keinem Atelier-Dogma zerstört und nicht von der phantasieärmsten Impressionistenepoche ertötet, das Verlangen nach einer Welt, die uns nicht an das Gestern und Heute erinnert. Wir wollen aus dem

Alltag heraustreten, gewaltsam den Unzulänglichkeiten der Aufklärung und der nüchternen grausamen Tatsachen-Sonde entrückt sein und unsere Phantasie in ein Land spazieren führen, wo ein ewig blaugoldner Himmel lacht, wo wundervolle Blumen gedeihen und Zauberwesen leben, wo keine Gesetze, keine Erdenenge den Flügelschlägen des Begehrens Halt gebieten. Die Kunst hat die Allmacht, uns diese Welt der Wunder vorzutäuschen.

* * *

In Boecklin erstand einer Zeit, die das Empfinden für Sage und Romantik aus allen Winkeln gejagt hatte, der erste moderne Romantiker, der dieser Sehnsucht Ruhe gab. Boecklin war es auch, der dem zweiten Romantiker der Schweiz, dem in Solln bei München lebenden *Albert Welti*, für sein Künstlerschaffen das Geleitwort sprach. Albert Welti hat dem Meister keine Schande gemacht. In den Tagen aufgewachsen, als Gottfried Kellers Gestirn zu steigen anfing, hat er den Eindruck von Kellers Dichtungen als Leitmotiv auf seinen Weg genommen.

Beinahe übermächtig im Verhältnis zu seiner Schaffensmöglichkeit ist Weltis Phantasie. Kellerscher Humor, volkstümliche Poesie und eigene Erfindung verzahnen sich ineinander und geben Weltis unermüdlich-redseliger Kunst jenen Herzenston, den so wenige unter den Romantikern besitzen. Selbst Boecklins Witz ist manchmal geklügelt und gekünstelt. Welti, ein unerschöpflicher Ideenminiaturist, wirkt nicht so klar wie Boecklin, aber gerade durch sein Ineinander-Schachteln von tausend Ideen, also trotz seiner altmeisterlichen Krausheit, erzeugt er die Vorstellung, daß er ein wirklicher Malerdichter und ein Künstler von holder Unbefangenheit ist.

Wenn ihm aber auch die Erzählung alles gilt und er zuweilen seinen Schöpfungen Sinngedichte auf den Weg mitgibt, wenn er mit Dutzenden von Radierungen nichts weiter geben will, als Illustrationen zu dichterischen Einfällen, so kann sich der gleiche Welti in seinen Tafelbildern auf Ruhe und Stil besinnen und das sind dann Höhepunkte seiner Kunst, wo er in der Farbe an Niederländer wie Eyck, in der Einfalt der Er-



EDUARD STIEFEL—ZÜRICH. Radierung: »Angst«.

findung und in dem Wohllaut seiner Musik an die germanischen Hochmeister der Renaissance erinnert. Kerndeutsch wie der Schweizer Romantiker Albert Welti ist sein Landsmann Ernst Kreidolf, ein in München lebender Schweizer Maler, dem das Wiedererwachen der Bilderbücher - Kunst zu danken ist. Mit dem Dichter Dehmel zusammen hat er das Bilderbuch »Fitzebue« gereimt und gemalt und dem Kölner Verlage Schafstein jenes halbe Dutzend Kinder - Bilderbücher gezeichnet, dem sobald in Deutschland nichts an die Seite zu stellen ist. Zwei deutsche Künstler, Moritz v. Schwindt und Ludwig Richter, sind ihm auf seinen Wegen vorausgegangen. Keiner nach ihnen hat es vermocht, die dem Kindesgemüt zugängliche Kunst so zu übernehmen und auszubauen, wie Kreidolf in seinen farbigen Naturmärchen, ein herziges Wunderland von Kinder-Schnick-Schnack, von vermenschlichten Tieren, kribbelnden Gnomen und sprechenden Blumen, von braven Märchenkindern, bösen Buben und rächenden Hexen. Auch andere haben versucht für die Kinder zu fabulieren und was sie erzählen, ist nicht schlecht. Aber in dieser sonnigen Märchenkunst so viel echte Künstlerschaft, so viel Schaffenswärme und so viel Formensinn auszuleben, daß sie unabhängig von ihrem Kinderzweck, der Liebe aller Edler wert ist, das hat nur der Berner Kreidolf vermocht. — Er ist nicht der letzte in der Kette der Romantiker und der Schweizer, die Phantasie besitzen. Daß sich Ansätze zu jener Kunst zeigen, die auf eine Verschmelzung neuer malerischer Ausdrucksmittel mit verklungenen Liedern von Wanderburschenfreuden, von alten Stätten der Romantik und ihren heimlichen Zauber, mit der Volksmusik und den Zeichen der Lebensheiterkeit hinausläuft, das tritt an dem Zürcher *Eduard Stiefel* zu Tage, einer neuen und fröhlichen Hoffnung der Schweizer Kunst, um so fröhlicher als der Künstler erst am Anfang der Kraftjahre steht.



ARNOLD HÜNERWADEL—LENZBURG. Wäscherin.

Auch die bukolische Romantik findet in der Schweiz ihre Pflege, wie der aus Engstringen bei Zürich stammende *Emil Weber* mit einer Reihe pastoral-lyrischer Schilderungen beweist und die Puttenromantik, das Kinder- und Blumenlachen und ihre süße Musik pflegt der seit einem Jahr-

zehnt in Zürich schaffende Münchner *Martin Schönberger.* — Man würde alle diese heiteren, romantischen Akzente gerade bei der Vorherrschaft Hodlers, der den Schweizern das Herz schwer macht, nicht gerne vermissen. — Es sind Varianten der künstlerischen Betätigung, so willkommen, wie nur jede Kunst, die im Volksleben wurzelt. – Auch Kunstäußerungen stammverwandter in der Schweiz schaffender Künstler müssen erwähnt werden; etwa *Würtenbergers* auf breite gemütliche Malerei angelegte Bauernbilder, seine Porträts, die leise Freude des Künstlers an der Übertreibung hervortretender Charaktereigenschaften, und seine grotesken Holzschnittzeichnungen.



ARNOLD HÜNERWADEL. Blumensuchendes Mädchen.

Weit mehr Künstler gibt es, die aus der Schweiz kommen, sich in der süddeutschen Kunststadt München niederlassen und so Beziehungen zwischen schweizerischer und deutscher Kunst schaffen. Ich habe aber Hans Beatus Wieland, Wilhelm Ludwig Lehmann, Karl Theodor Meyer—Basel, Fritz Burger, Emanuel Schaltegger und Karl Liner, die Graphikerin Martha Cunz und viele andere, die sich längst außerhalb der Schweiz klangvolle Namen geschaffen haben, in dieses engbegrenztere Gruppenbild für heute nicht aufgenommen. Den Wortführern der Schweizer Kunst und den neuen Namen gelten diese Zeilen. — Auch die Basler, wie Heinrich Altherr und Rudolf Löw, Maler, die bei den Klassikern in die Schule gegangen sind und vor allem die Westschweizer, die mit einem Eugen Burnand und Paul Robert in der Kunstgeschichte stehen, wären gesonderter Betrachtung wert, genau wie über die neuen Schritte der Schweizer Plastik ein zusammenfassendes Bild zu geben sein wird. — Von so geschlossener Neuwirkung und entscheidender Kraft wie die der Jungschweizer Maler sind diese Erscheinungen in ihrer Gesamtheit nicht, wenn auch der Einzelne unter ihnen immer wieder beweist, daß die Schweiz einen ungeahnten Vorrat latenter künstlerischer Erzeugungskraft besitzt.

Die erste Szene, bei der sich die nationale schweizerische Kunst und die so lange brach liegende künstlerische Erzeugungskraft nachdrücklich Geltung verschaffte, ist jedenfalls das Auftreten Hodlers und seines Kreises. —

H. K.



HERMANN
HOSSAEUS
BERLIN.

MOZART-
DENKMAL
IN DRESDEN.



BURCKH. MANGOLD — BASEL.

BILDSEITE EINES GESCHÄFTS-EMPFEHLUNGS-MONOS FÜR EINE FABRIK ELEKTR. MOTOREN. VULKAN BETRACHTET DIE KLEINEN DINGER, DIE DIE NATURKRÄFTE BÄNDIGEN. ::: ::: :::

DIE KÜNSTLERISCHE REFORM DER DRUCKSACHE „DAS MONO-SYSTEM“.

Es gab eine Zeit, in der kaum der eine oder andere Künstler sich herbeiließ, sein Können in den Dienst des Plakats zu stellen. Heute aber sind wir entrüstet darüber, nicht durchgehends künstlerisch wertvolle Plakate zu sehen. Erste Künstler sind nun in diesem Genre tätig, und selbst zu Ausstellungen hat es dieses schöne Gassenkind gebracht.

Nicht so gut liegen die Verhältnisse auf einem verwandten Gebiete. Das Plakat im Kleinen, das Inserat, erfreut sich nämlich selbst heute noch nicht jener künstlerischen Fassung, die wir nach gerade schon beim belanglosesten Ding heischen; häufig genug stößt es sogar direkt ab. Die wenigen guten Inserate in Tages- und Fachzeitungen — wir meinen jene, die illustrativ und auch sonst auf der Höhe sind — bilden ebenso glänzende Ausnahmen, als jene Herren Chefs, die sie in Auftrag gaben.

Was soll man aber zu all den Broschüren, Flugschriften, Katalogen, Prospekten, mit einem Worte zu den diversen Drucksachen sagen, die einem täglich ins Haus flattern?

»Darüber verlohnt es sich gar nicht zu reden«, höre ich manchen Leser urteilen, und er hat recht. Freilich auch wieder nicht; denn hätten wir nicht immer zu der Geschichte geschwiegen und wären wir vielmehr diesen Erzeugnissen schon vor zehn Jahren energisch entgegengetreten, es müßte gegenwärtig anders aussehen.

Man sage nur nicht: »Ach was, solche Dinge haben ja gar keine Bedeutung!« Alles hat Bedeutung auf der Welt, und ebenso kann alles zu etwas Hübschem werden, wenn man dem ernstlich nachgeht. Aber nicht nur das; sehr häufig kostet das hübsche Ding nicht mehr als das häßliche, wenn es nicht noch weniger kostet ... Denn das Schöne zieht immer, laut und leise seine Kreise, und man vergißt es nicht und holt es wieder hervor; das geschmacklose Zeug ist man aber gerne recht bald und für immer los.

Man darf das, was ich über Plakat, Inserat und Drucksachen sagte, als eine Präludie zu meinem eigentlichen Thema — dem »Mono-System« — auffassen. Das von dem Schweizer Redakteur K. W. Bührer erfundene System stellt in der Tat einen nicht gering zu veranschlagenden kulturellen Wert dar. Strebt doch das Unternehmen nicht mehr und minder an, als jeder Drucksache eine geschmackvolle, eine gediegene Erscheinung zu sichern.

Das Mono-System will eben alle möglichen Drucksachen in Karten- und Broschürenform in einem handlichen Einheitsformat ($11^1/_2 \times 16^1/_2$ cm) herstellen und durch Aufdruck von ebenfalls einheitlich durchgeführten, leicht verständlichen Registraturvermerken den vielgestaltigen Druckschriften des Geschäftes, Druckschriften der Behörde, Druckschriften des Privatmannes und Druckschriften des Vereins eine mühelose Aufbewahrung, eine ebenso schnelle als peinliche Ordnung bei großer Raum-Ersparnis sichern. Durch die technische Vollendung und künstlerische Ausgestaltung jeder einzelnen Drucksache soll die Freude am Schönen in die breitesten Schichten des Volkes getragen werden.

Die im Kunstgewerbeverein zu München veranstaltete überaus reichhaltige Mono-Ausstellung hat die Durchführbarkeit dieses Programms unwiderleglich bewiesen.

Man sah eben einmal Einheitlichkeit, wo sonst Chaos, man sah den ehrlichen Willen zur künstlerischen Tat, wo sich früher Borniertheit, Aufdringlichkeit, Geschmacklosigkeiten aller Art die Hände zum Bunde gereicht hatten.

Auch die Texte, welche die Rückseite der Monos aufweisen, möchte ich nicht unberührt lassen. Sie sind knapp gehalten, aber instruktiv, und gerade deshalb darf man ihnen etwas von dem Wert lexikalischer Beiträge zusprechen.

Ferner mag auch über die geschäftliche Seite des breit angelegten Unternehmens ein Wort einfließen. Ich berichte also, daß die Internationale Mono-Gesellschaft ihren Sitz für Deutschland, Österreich-Ungarn und Luxemburg in München, für die Schweiz in Winterthur hat.

Besser übrigens als alle Worte werden kommende Tage den Leser über den Wert von Bührers Erfindung belehren. Denn da die Monos unmittelbaren Anschluß an die täglichen Bedürfnisse des Lebens, d. h. des modernen Menschen haben, so wird Jedermann sehr bald seinen eigenen Standpunkt ihnen gegenüber einnehmen können.

MORIZ OTTO BARON LASSER—MÜNCHEN.



PROFESSOR HERMANN BILLING. Kunsthalle in Mannheim.

ZUR MANNHEIMER JUBILÄUMS-AUSSTELLUNG.

Das besondere Programm, das Ludwig Dill der Ausgestaltung seiner Kunst-Ausstellung zu Grunde gelegt hatte, hieß: Das Kunstwerk im Raum. Das bestimmte denn auch die Art und den Grundgedanken, wie die Raumkunst selbst vertreten sein sollte. Der Nutzraum im engern Sinne: Schlafzimmer, Speisezimmer und dergleichen, bei denen das spezifisch künstlerische Moment in die zweite Linie rückt, lag nicht in der Richtung des künstlerischen Planes. Das Kunstwerk sollte doch immer die Hauptsache bleiben und die Grundnote des einzelnen Raums bestimmen. Dieser Gesichtspunkt wurde denn auch im allgemeinen von den Künstlern festgehalten, die ihren Räumen am entschiedensten den Charakter intim ausgestatteter Zimmer verliehen haben. Auch hier herrscht eine gewisse Stimmung des Festlichen, Repräsentativen vor. So haben es z. B. Adalbert Niemayer und Otto Prutscher gemacht und unter den Nachzüglern Olbrich, mit dessen »Empfangssalon einer großen Dame« der Ausbau der Ausstellung vollendet worden ist. Alle diese Räume atmen den Geist eines feinen Mäcenatentums. Dem eigentlichen Kunstwerk — namentlich dem Bild — wird dabei freilich von Olbrich der verhältnismäßig kleinste Platz eingeräumt. Er geht am weitesten in der Betonung des Möbels als Schmuck an sich. Das bestimmt bei ihm auch die Wahl des Materials, namentlich die ausgesprochene Vorliebe für das Kostbare (Perlmutterintarsien und dergleichen). Auch ist Olbrich einer der modernen Raumkünstler, die am entschiedensten von der Farbe ausgehen: daß für ihn dabei die natürliche Materialschönheit edler Stoffe — feine Hölzer, Metall, Glas, kostbare Wandbespannung usw. — ein besonders gewichtiges Wort spricht, ist ein selbstverständliches Postulat seines distiguierten Kulturgeschmacks. Im Gegensatz zu der Beschränkung der Bilder in dem Olbrich-Raum sind die Zimmer von Prutscher und Niemayer

sehr reich mit Bildern ausgestattet. Man mag sie sich denken als Empfangsräume aus dem Haus eines feinen Kunstliebhabers, denen das Kunstwerk durchaus den Höhepunkt und die Konzentration der künstlerischen Stimmung verleiht. Am geschlossensten wirkt von beiden der von Prutscher ausgestattete Raum: nicht nur als Raum an sich, sondern auch in der Art, wie der Raum und die Ausstattung, Wand und Bild (den Ausschlag geben die Landschaften von Dill) zusammengehen.

Dieser Eindruck steigert sich noch in dem von Josef Hoffmann entworfenen Raum der Wiener Werkstätten und in dem Raum von Peter Behrens. Das Gefühl, als ob Raum und Bild, Raum und Statue für einander geschaffen und aus einem Guß geformt seien, könnte kaum mehr überboten werden.



PROFESSOR HERMANN BILLING—KARLSRUHE. Haupt-Eingang der Kunsthalle in Mannheim.



PROFESSOR MAX LÄUGER—KARLSRUHE. Gartenpartie mit Brunnen in Keramik.
Gartenbau-Ausstellung in Mannheim.

Hier erreicht die Durchführung des Programms: das Kunstwerk im Raum, ihre vollendetste Höhe. Der Raum wird gewissermaßen zum begleitenden Akkord für die Melodie, die das Kunstwerk als Hauptstimme angibt.

Bei den Wienern sind das die Bilder von Klimt. Klimt geht allerdings von allen modernen Malern heute auch am weitesten in der dekorativen Stilisierung des Bildes in Farbe und Linie. Besonders bemerkenswert ist die Kühnheit, aber auch die abgeklärte Feinheit des Geschmacks und der Empfindung, mit der er dieses Prinzip hier auch auf das Porträt angewandt hat.

Die Halle von Peter Behrens, der übrigens von allen genannten die Note des Repräsentativen am stärksten betont, ist namentlich vorbildlich geworden für die Art, wie sich die Plastik mit dem Raum zusammenbaut. Sowohl in der Farbe — weißes Material vor weißer Wand — als in der Form. Dafür war auch die Wahl der ausgestellten Werke entscheidend. Es ist die Gruppe Hermann Haller—Rom, Bernhard Hoettger, Maillol und Bourdelle—Paris, deren gemeinsame Richtung in der bis zum arschäisierenden Primitivismus gehenden Vereinfachung und dekorativen Stilisierung der Form liegt. Charakteristisch in diesem Sinne ist für die Wirkung des Raumes hier, wie überhaupt bei Peter Behrens auch das ausgesprochen Flächige, Unplastische seiner Wandbehandlung, was durch die geometrische Felderteilung noch verstärkt wird: die Wand wird vollends zum erweiterten Rahmen des Bildes. Indessen bleibt doch auch hier der Raum als solcher immer die gegebene Grundlage auch für Wahl und Aufstellung der Kunstwerke. Cipri Bermann ist dagegen bei der Ausgestaltung des seinigen unmittelbar von der Gruppierung der aufzustellenden Kunstwerke ausgegangen. Sein Raum ist positiv für eine interessante und wirkungsvolle Aufstellung der Bildhauerarbeiten geschaffen worden.

Wenn bei dieser durchgeführten Einheitlichkeit des Festlichen — womit uns ja gleich das Billingsche Vestibül so eindrucksvoll empfängt — auch eine gewisse Höhengleichheit der Stimmung vorherrscht, so kommen doch auch die Gegensätze, welche die beiden Hauptlinien in der Entwicklung der modernen Raumkunst bestimmen, zur Geltung — wenn auch gedämpft und gemildert. Wir haben



PROFESSOR MAX LÄUGER—KARLSRUHE. Garten des Badhauses.
Plastiken von Altiker, Bermann und Flossmann.

z. B. in der Behrens'schen Repräsentationshalle noch immer den charakteristischen Ausdruck einer Anschauung, für die bei der Konzeption des künstlerischen Gedankens das Bedürfnis phantasievoller Gestaltung einen verhältnismäßig stärkeren Faktor bedeutet als der praktische Zweck und seine konstruktive Lösung. Wir haben auf der anderen Seite die Wiener — die Künstler der Wiener Werkstätten und Prutscher stehen sich darin am nächsten — als diejenigen, die gerade die ausgerechnetste Betonung des Zweckmäßigen, des Konstruktiv-Sachlichen zur höchsten Kultur des Geschmacks steigern. Ihre Möbel und Geräte zeigen uns, wie unerschöpflich diese Quelle künstlerischer Formentwicklung noch immer ist; wie durch feinabgewogene Proportionalität der Linien, durch raffinierteste Ausnützung der natürlichen Materialschönheit — Holz, Silber, Gold, Elfenbein, Email, Glas und dergl. — der Gegenstand des praktischen Zwecks zum edelsten Kunstwerk wird. Wahre Kabinettstücke dieser Art sind das Silbergerät von Josef Hoffmann, Koloman Moser u. a.; die Intarsiaarbeiten, Gläser, Schalen und dergl. von Otto Prutscher. In diesem Sinne ist das Kunsthandwerk die notwendige Ergänzung des künstlerischen Programms der Ausstellung: auch sie sind Kunstwerke im Raum.

* * *

Auch die Perle der Läugerschen Gartenanlage: das Bad, ist eine der bedeutendsten raumschöpferischen Leistungen der Mannheimer Ausstellung. Das Innere des Badehauses enthält drei Abteilungen. Der überwölbte Mittelraum ist das eigentliche Bad mit dem tiefen kreisrunden, durch Steinsitze abgestuften Badebecken; hier überwiegt, der Bestimmung des Raums entsprechend, als Material Stein und Keramik und als Farbe das Weiß. Ebenso in der Douche- und Toilettenabteilung. Der andere Seitenraum ist als Ruhezimmer ausgebildet, mit Sopha, Schreibtisch und dergl. ausgestattet. Auch Läugers Raumkunst ist auf die strengste Einhaltung zweckmäßig-konstruktiver Einfachheit gegründet. Doch ist seine persönliche Note von der der Wiener wesentlich verschieden — im Ganzen wohl gemütlicher, wärmer. Das zeigt sich in der wärmeren Farbenstimmung und im Geist des



PROF. MAX LÄUGER–KARLSRUHE.
GARTEN MIT JUNGEN BIRKEN.



PROFESSOR MAX LÄUGER—KARLSRUHE. Rückseite des Badhauses. Gartenbau-Ausstellung in Mannheim.

formalen Details, namentlich in einer etwas reicheren Profilierung und Gliederung der Möbel und Wandvertäfelung; es liegt aber auch in der reicheren Ausstattung mit Wandschmuck, Kleinkunst, Vasen, Teppichen und Blumen. Sein Raum atmet einen weichen Hauch künstlerisch-behaglicher Sinnlichkeit. Auch das dahinter angelegte Freibad verwirklicht den Gedanken künstlerischer Veredlung des körperlichen Genusses in dieser Art. Ein durch Thujawände abgeschlossener Raum ist durch Plastik reich geschmückt.

Auch in seinen Gärten ist das architektonische Moment besonders stark betont. Für den Gesamteindruck außerordentlich charakeristisch ist die Gliederung und Abteilung der einzelnen Garteninterieurs durch niedere weiße Mäuerchen. Hier hat man freilich den Eindruck, als ob die Pflanze neben der Architektur und Plastik etwas zu kurz komme. Die Schuld liegt natürlich an den Gärtnern, die den Künstler im Stich gelassen haben. Es ist das um so mehr zu bedauern, als dadurch die Wirkung auf das Publikum doch wesentlich beeinträchtigt wird. Der Sachverständige wird ja die Intensionen des Künstlers verstehen; den Laien wird der Mangel eines üppigen Blumenschmucks leicht zu falschen Schlüssen auf das Wesen der modernen Gartenkunst verleiten. Das schadet natürlich dem propagandistischen Wert der Sache.

Darin haben Peter Behrens — Düsseldorf und J. Krug — Darmstadt, ein Schüler Olbrichs, mehr Glück gehabt. An ihren Gärten haften nicht diese Spuren des nicht ganz fertig gewordenen. Für den Garten von Krug ist ebenfalls der reichliche Schmuck mit Plastik charakteristisch. Die eigentliche Architektur konzentriert sich auf das Gartenhaus. Es ist der Mittelpunkt der ganzen Anlage. Dem Äussern des Hauses sind namentlich in der charakteristischen Verwendung hoher Glastüren die modern behandelten Elemente schlichter Barockformen zu Grunde gelegt. Das Innere ist verhältnismäßig sehr reich behandelt. Der Künstler hat seine Aufgabe im repräsentativen Sinne gelöst: der Raum stellt ein vornehmes Gesellschaftszimmer dar. Der Grundriß ist polygon.



PROFESSOR MAX LÄUGER—KARLSRUHE. Vorhalle des Badhauses.

Die Formen atmen in ihrer großzügigen Einfachheit, dem Vorherrschen der geraden Linie klassizistischen Geist. Darin liegt das Hauptmoment des Festlichen, das durch ein kostbares Material — Marmorinkrustation, Metall mit Treibarbeit — entsprechend gesteigert wird. Der Schmuck ist, dem wuchtigen, monumentalen Charakter der Formen entsprechend, stark konzentriert. Der Garten von Peter Behrens zerfällt in zwei Hauptteile: ein großes steinernes Gartenhaus und eine Naturbühne. Aus dem Innern des einräumigen, mit einem hohen rechteckigen Giebel abgeschlossenen Gartenhauses führt eine Terrasse in das Gartenparterre, das, mit Blumen Einer Farbe bepflanzt, wie ein großer Teppich vor die Terrasse gebreitet ist. Den Abschluß bildet die Naturbühne. Hier, in der Einrichtung von Kulissen und Hintergrund, treten die charakteristischen Formen des Peter Behrens'schen Gartenstils auf: die Verbindung grüner Thujawände mit den Zylindern und Würfeln seiner weißen Grillage. Die Naturbühne ist der ausgereifteste und interessanteste Teil seiner ganzen Gartenschöpfung. Wie sie das Wesen seiner persönlichen Eigenart am kräftigsten ausdrückt, so spricht aus ihr auch der liebenswürdigste und abgeklärteste Geist künstlerischer Kulturstimmung.

Der Garten von Schultze—Naumburg ist im wesentlichen die Rekonstruktion eines richtigen Biedermeiergartens mit einem Barockgartenhaus. Eigentlich neue Wege werden hier nicht beschritten.

So stimmen die beiden Ausstellungen, die Gartenbauausstellung und die Kunstausstellung, so verschiedene Aufgaben sie im einzelnen lösen, doch in der Grundrichtung ihres künstlerischen Geistes miteinander überein. Es ist die Einheitlichkeit eines verwandten Kulturgedankens, den sie, jede in ihrer Art, verwirklichen. Bei der Gartenbauausstellung heißt dieser Gedanke: Einheit von Kunst und Natur; bei der Kunstausstellung: Einheit von Kunstwerk und Raum. Damit ist hier wie dort eine der wichtigsten Aufgaben moderner Ausstellungen durchgeführt worden: die Darstellung des Zusammenwirkens der Künste als Träger einer universellen künstlerischen Kultur.

PROFESSOR K. WIDMER—KARLSRUHE.



PROFESSOR MAX LÄUGER—KARLSRUHE. Ruhe-Zimmer im Badhause.

ZUR LAGE DES KUNST-HANDWERKS.

VON OTTO SCHULZE—ELBERFELD.

Als vor etwa zehn Jahren namhafte Künstler anfingen, den Kampf gegen die Wiederholung der historischen Stile zu führen und sich in schöpferischer Gestaltung die kulturellen Ansprüche der Zeit als Leitmotiv nahmen, hat dieses Vorgehen, trotzdem dabei die absurdesten Dinge zutage traten, nicht halb so viel Staub aufgewirbelt als heute, da wir meinen, den Höhepunkt der Klärung erreicht zu haben. Es scheint mir, als könne sich der Mensch nie dessen recht erfreuen, was er besitzt. Er schaut vorwärts oder rückwärts, die Gegenwart ist ihm nur Mittel zum Zweck: sich mit der Vergangenheit oder Zukunft zu beschäftigen. Daß man ab und zu Rückschau halten muß über die zurückgelegte Wegstrecke, scheint mir selbstverständlich, um zu erfahren, ob man und wie weit man vorwärts gekommen ist. Dem einen wars nicht genug, dem zu schnell, jenem zu langsam. Einige suchten hierbei das Gute, und hielten sich dabei etwas länger auf, andere nur das Neue, flüchtig an der Erscheinung des Gesamtlebens vorbeirasend!

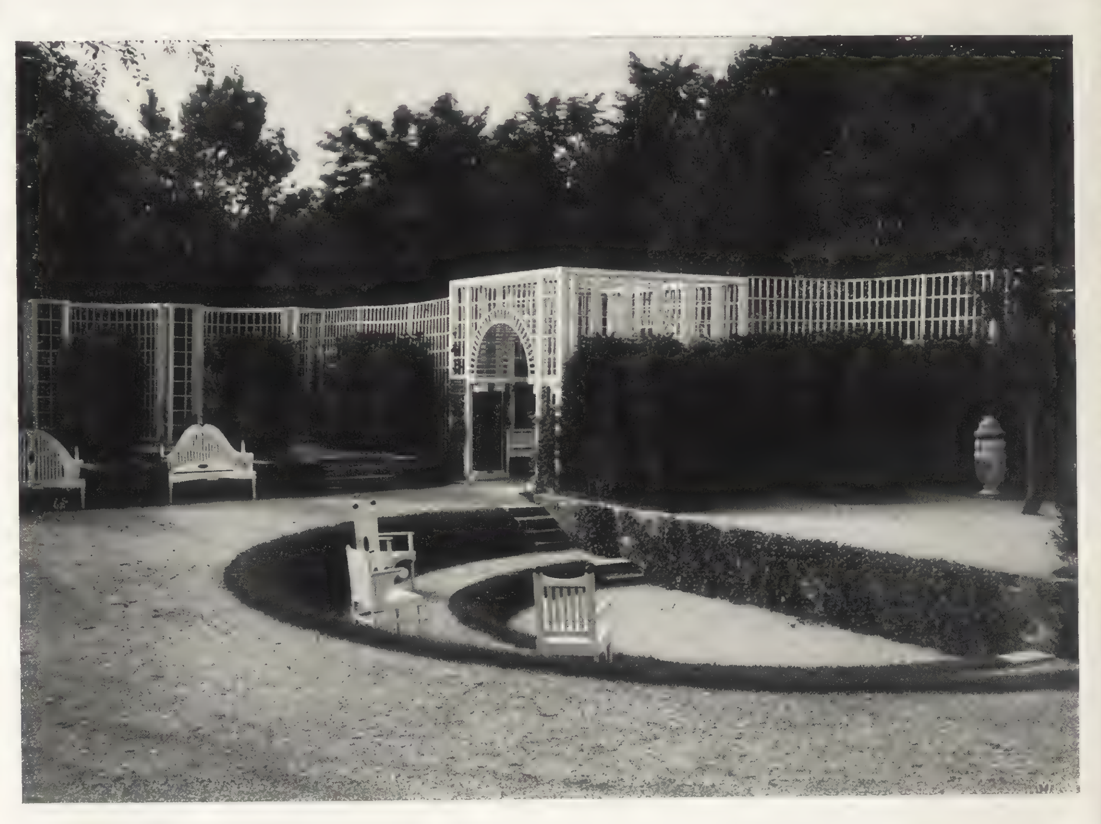
Man hat damals geschimpft wie man heute schimpft, man hat damals gelobt, gesalbt und Hosianna geschrieen mit demselben Eifer, wie man heute diese unglücklich-Glücklichen an den Pranger stellt. Eins hatte aber die Vorzeit des künstlerischen Erwachens voraus: sie verfügte über Menschen, die für das, was sie in Kunstdingen der Öffentlichkeit zu sagen hatten, einen sogenannten anständigen Ton anzuschlagen wußten. Das scheint mir heute nicht mehr überall zu stimmen; es hat sich mancherlei inzwischen verschoben, Standpunkte und Gesichtspunkte sind wesentlich andere geworden. Damals stritt man sich mehr oder weniger noch um gelehrte Dinge in der Kunst, die wenigen entdeckten Talente waren die Angelpunkte zahlloser Feder-Ästhetiker; das eigentliche Leben wurde wenig davon be-



PROFESSOR MAX LÄUGER—KARLSRUHE. Raum im Badhause.

rührt. Das Neue gehörte kleinen Kreisen, man glaubte mit Wellenschlägen der Mode zu tun zu haben. Man war arg- und sorglos in der Beurteilung der treibenden Kraft. Auch der Deutsche wird erst ungeduldig und aufsässig, wenn es ihm an Geld und Ehre geht, wenn Standesinteressen und Einnahmequellen gefährdet scheinen. Man sucht bei Feuerlärm ja bekanntlich zu allerletzt das Brenzliche bei sich im Hause. Und heute soll's überall angebrannt riechen. Viele sind unzufrieden mit dem Ergebnis der Ernte, zu der wir vor etwa 12 bis 15 Jahren die Saat streuten. Allerdings, mancher Leichtsinn und Übermut hat sich an dem Wachstum und Gedeihen teils gedankenlos, teils berechnend versündigt; Blitz und Donner erwachender »Helden« haben der Ausreife ein »Halt« entgegenzustellen versucht. Dresden 1906 ist dem einen ein Sedan, dem andern ein Jena geworden nach der moralischen wie wirtschaftlichen Wertung. Und nun platzen die Gemüter aufeinander. Gebt mir meinen Namen, gebt mir mein Geld wieder, so schallt es hüben und drüben. Ich wäre nicht ungehalten darüber; wo Massen in Fluß sind, ist Bewegung, ist Fortschritt. Aber der Ton bei diesem Drängen und Schieben könnte ein ruhiger, dem Ziele der Bewegung »angepaßterer« sein. Mit Schreien allein ist nur in seltenen Fällen etwas zu erreichen; der ehrlichste Kampf wird mit Waffen gleicher Art gekämpft.

Es scheint mir durchaus gerechtfertigt, daß die von großen wirtschaftlichen Verschiebungen Betroffenen darauf aus sind, Schädigungen von sich möglichst abzuweisen. Nicht immer ist das möglich; das Neue wird stets eine Entwertung des Alten herbeiführen. Fragen wir alte Vergoldermeister, was ihnen von der früheren Herrlichkeit ihres Gewerbes geblieben ist, oder den Hauderer, der von der Eisenbahn, den Droschkenkutscher, der seine Rosinante der »Elektrischen« hat opfern müssen! Hat auch sonst jemand der Ersterbung der Gußeisenseuche eine Träne nachgeweint, nachdem wir wieder gelernt hatten, das Eisen im Feuer durch Hammer und Ambos zu adeln! Und wie vielen Surrogaten und Imitationen sind wir bis aufs Messer zu Leibe gegangen. Dadurch sind wirtschaftliche Verschiebungen in der Art und Weise des Geldverdienens eingetreten, aber doch keine



PROFESSOR PETER BEHRENS—DÜSSELDORF. Garten-Anlage mit Natur-Theater.

wirklichen Notlagen für ganze Menschenklassen. — Da werden Klagen laut: die moderne Bewegung schädige Handwerk und Industrie. Die Regierungen erhalten Petitionen und Bittschriften aus angeblich besonders hart betroffenen Industriebezirken. Bald soll man den Drechslern und Holzschnitzern, bald den Posamentierern, bald Webereien oder Tapetenindustrien helfen. Ja, woher sollen die Regierungen dafür die Mittel nehmen, welche neuen Wege soll sie weisen? Haben wirklich die Neuerer eine solche Revolution heraufbeschworen, daß diese eine Umwertung aller Werte mit Verlustkonto für die Betroffenen unvermeidlich mache! Dem ist doch nicht so. Wer nicht zurückbleiben will, der muß eben mitgehen. Der Staat kann doch nicht Gesetze erlassen, daß wir in unseren Wohnungen je nach Höhe der Anschaffungskosten für 100—200 Mk. Posamenten, für ebensoviel Schnitzereien oder Vergolderarbeit, oder für 50 Mk. Drechslerarbeit nachzuweisen hätten. Zur Zeit der Rang- und Kleiderordnungen wäre ein solcher Eingriff des Staates möglich gewesen; hat doch selbst der »alte Fritz« es verstanden, seine jüdischen Untertanen zu Abnehmern der Erzeugnisse seiner Porzellan-Manufaktur zu machen!

Gewiß, für manche Industrien und Gewerbe schafft die veränderte Zeitlage harte Übergänge oder gar Niederlagen. Dafür ist anderswo ein Aufstieg, ein Ausgleich. Wir sollten nie andere dafür verantwortlich machen, wenn es uns weniger gut geht; meistens liegt die Schuld daran bei uns. Wir sollten auch nicht immer gleich nach der Polizei schreien, wenn wirklich mal ein Steinchen in unsern Garten fliegt. Ist dieser hineingeworfene Stein unter Umständen nicht ein Mahner für die übrigen Steine, die vorher schon darin lagen. Die Gesamtlage unseres wirtschaftlichen Lebens wird, darin stimmen alle Berichte der maßgebenden Stellen überein, als eine überaus günstige gepriesen. Es kann sich also demnach bei einzelnen Abweichungen nur um kleine Verschiebungen handeln; wenn Quellen hier versiegen, brechen sie an anderen Orten hervor.

Als Bismarck vor fast vierzig Jahren die Gewerbefreiheit schuf, war der Kampf um die damals gewiß hart gefährdeten Sonderinteressen nicht schärfer als heute, da der bis in die kleinsten Einzelheiten hinein wohl-



PROFESSOR PETER BEHRENS — DÜSSELDORF.
LAUBENGANG IN NEBENSTEHENDEM GARTEN.

organisierte Kampf des Handwerks gegen Industrie und Kapital von einem neuerstandenen, zeitgemäßen Innungs- und Genossenschaftswesen, von der Institution der Handwerkskammern gedeckt und gefördert wird. Dieser Kampf wird Siege zeitigen, wenn die Fragen materiellen Inhalts die des moralischen Wertes in der Bildung und dem Können nicht zurückstellen. Wir müssen dem Handwerk Besteller schaffen, Interessenten für seinen inneren Wert — sonst kämpft die Selbsthilfe einen Kampf mit Mühlflügeln und Luftspiegelungen. Hier heißt es, an das Leben und seine Forderungen heran, sich mit den Tatsachen abfinden helfen.

Mir fällt hierbei die große Not der Historienmalerei ein. Hat man sie nicht sanft entschlafen lassen? Haben die verschiedenen Hetzen, die um Werner, Liebermann oder Muther gingen, die Malerei an sich gefährdet oder nur einen Schößling, dem die Luft zu frisch und die Sonne zu warm war, kurzer Hand abgeschnitten? Das Gesetz des Beharrungsvermögens gilt so gut für die Bewegung wie für die Ruhe resp. Trägheit.

Keiner könnte wärmer als ich wünschen, daß die Holzschnitzerei, die Drechslerei, die Intarsiaarbeit, die Tapete und das textile Erzeugnis in Geweben und Stoffen, Posamenten und Besätzen, eine Auferstehung in der Allegorie des Phönix erleben mögen, allerdings ohne besondere Zugeständnisse und Begünstigungsklauseln. Kein Wuchern in altem Sinne; Tod allem Angeklebten, sich Herandrängenden, bloß weil das jeweilige Handwerk glaubt, ein Recht auf Betätigung zu haben und nicht die Pflicht zu achten, sich anzupassen, sich einzuordnen; ich sage absichtlich nicht »unterzuordnen«. Handwerksleistungen, die sich in Widerspruch zum Leben setzen, verdienen keinerlei Rücksichtnahme. Wollte man der Neukunst und ihren aus ihr erwachsenden notwendigen Folgen guter oder schlechter Äußerung Fesseln von Gesetzes wegen anlegen, so würde man allen Beteiligten, auch den Frohlockenden, einen sehr schlechten Dienst erweisen. Wissen wir doch genau, daß viele Gesetze nicht die Höhe der Kultur eines Volkes bedeuten, ja daß ungeschriebene Gesetze häufig viel mehr Segen gezeitigt haben als geschriebene.

Ausgleich von Gegensätzen kann nur durch freiwillige Verständigung herbeigeführt werden! Weshalb geht heute die Verbitterung gegen die neue Bewegung zu Gehässigkeiten und Verdächtigungen über. Meines Erachtens ist nur von den Parteien der Spieß herumgedreht worden. Früher war es der Künstler, der im Industriegetriebe und im Großhandwerk unterging, d. h. niemals oder doch nur selten als Urheber genannt wurde; heute sind die Rollen getauscht. Ich bin nun durchaus der Meinung, daß das auch nicht recht ist; man sollte auf beiden Seiten gerecht denken und jeden nennen, der nur für den Entwurf oder die Ausführung zur Seite gestanden hat. Wer Urheberschaft und Ausführung in seiner Person vereinigt, und das wird künftig häufiger der Fall sein, hat natürlich nach niemandem zu fragen. Das wäre der idealste Zustand. Aber ist man auf der andern Seite nicht lange dazu übergegangen, bei Bauten nicht nur den Künstler, sondern auch die Techniker, Konstrukteure, Maurermeister und Poliere dankbar als unentbehrlicher Helfer zu nennen. Ich meine, auch hier müßte bei leidlich gutem Willen eine befriedigende Lösung gefunden werden können. Ich sagte an anderer Stelle schon einmal, daß es an sich gleich sein dürfte, wer Unternehmer ist, soweit eine wesentliche Benachteiligung der wirtschaftlich Schwächeren dabei nicht eintritt. Sind nicht auch große Architektenfirmen zu Unternehmern, ja zu Grundstückspekulanten geworden, und gibt es nicht heute noch zahllose Unternehmer, die mit einem an sich kargen Honorar die Künstler ablohnen und sich dafür alle Urheberrechte aneignen!

Es hat in allem so kommen müssen, wie es gekommen ist: derselbe ist nicht immer Ambos oder Hammer, das vollzieht sich wechselweise. Man muß beides gewesen sein, um zu wissen, wie dem Schlagenden und dem Geschlagenen zu Mute ist. Mag auch der Kunstindustrielle und der Großhandwerker daraus seine Lehren ziehen. Es nimmt sich an sich wenig, ob ich den Künstler gegen festen Lohn ganz in meinen Karren spanne, und ihn gegebenen Falles nicht nenne, was nur in der breiten Öffentlichkeit von Belang sein kann, weil der »Besteller« sich stets mit dem entwerfenden Zeichner abzufinden hat, ihm also kein Fremder bleibt, oder ihn nach Bedarf brauche und entlohne und ebenfalls die Urheberschaft verschweige, um die liebe Konkurrenz von ihm fernzuhalten.

Von all diesem wird aber der kleine Handwerksmeister gar nicht berührt. Ihm kann und muß es gleich sein, wer — möglichst ohne Zwischenhandel — sein Auftraggeber ist. Der Laie ist leider immer noch

PROFESSOR PETER BEHRENS—DÜSSELDORF. GARTEN-HAUS.



PETER BEHRENS. BRUNNEN-ANLAGE.



J. KRUG—DARMSTADT. Lusthaus im Röthe-Krug-Garten.

viel zu wenig geschult, um seine Wünsche dem Handwerker auch nur in einer Ideenskizze klar machen zu können. Hier muß also, wenn der Handwerker für den Entwurf nicht fähig ist, ein Künstler einspringen. Dann weiß jeder von dem andern und keiner hat Ursache, seinen Mithelfer zu verschweigen. Nun tun wir aber heute so, als geschähe dem Kunsthandwerk etwas Ungeheuerliches in der Bevormundung durch Künstler. War das eigentlich nicht schon seit jeher der Fall; haben nicht schon Dürer, Holbein, Schinkel und viele andere für das Handwerk gezeichnet, ja, war nicht der Architekt seit altersher auch Unternehmer? Das stammt doch nicht aus den jüngsten Tagen, daß Architekten nicht nur Häuser entwarfen, sondern auch einrichteten, bis zur Auswahl der Tapeten und Teppiche, wofür dann auch 10 bis 20 % Honorar für Entwurf und Detaillierung von den Rechnungsbeträgen zu zahlen waren oder der Architekt sich Vermittlungsprovisionen von den Ausführenden sichern ließ.

Es wäre zu wünschen, daß die jetzt aufeinanderplatzenden Parteien wieder zu ruhigeren Erörterungen gelangten. An sich sind auch die Zeiten für das Handwerk keine ungünstigen, möge es nur bei allem Ringen nach Aufbesserung seiner wirtschaftlichen Lage nicht das Können vergessen; sonst hätte die ganze Bewegung keinen Wert. Es gibt tüchtige Kunsthandwerker, die auch dem Entwurf nach Künstler sind, freie Menschen, denen zünftelnde Kollegen, weil diesen oft Trieb und Kraft zum eignen Emporkommen fehlen, ein Greuel sind. Es versagt das Handwerk im Vertrauen auf fremde Hilfe der Inzucht von Kräften in den großen Musterfabriken gegenüber häufig. Und doch müssen Material und Technik die Domäne des Handwerkers bleiben. Leider geht die Kritik sehr selten darauf ein. Ihre Vertreter suchen immer zu sehr nach Neuheiten im Gedanken. Wir könnten jetzt sehr wohl von der Sucht, immer durch neue Ideen aufzufallen, abgehen und nach innerer Vertiefung streben. Ein Früchte tragender Baum sieht anders aus als ein blühender; er mußte viele Blüten opfern, um wenige Früchte zur Reife zu bringen. Und dafür sind dann noch vielerlei Dinge notwendig. Man bleibe nicht auf halbem Wege stehen oder ziehe sich gar gekränkt zurück. Wir sind alle von einander abhängig. Jetzt ist noch Verständigung möglich. O. SCH.



J. KRUG—DARMSTADT. Lusthaus im Röthe-Krug-Garten.

SCHREIBEN UND ZEICHNEN.

Schreiben und Zeichnen bilden in unsern Schulprogrammen mit Turnen und Singen zusammen die Rubrik »technische Unterrichtsfächer«, d. h. man hält dafür, daß beim Schreiben wie beim Zeichnen die geistige Anstrengung nur eine kleine, der »Muskelsinn« dagegen eine große Rolle spiele. Dieses Vorurteil hat dem Zeichenunterricht und dem Ansehen der Zeichenkunst großen Schaden zugefügt; unsere künstlerische Kultur befände sich auf einem andern Punkte der Entwickelung, wenn in weiteren Kreisen etwas mehr Klarheit über die wirklichen Beziehungen zwischen den beiden genannten Tätigkeiten herrschte. Es verlohnt sich daher, obwohl es schon oft geschehen sein mag, Schreiben und Zeichnen noch einmal mit einander zu vergleichen.

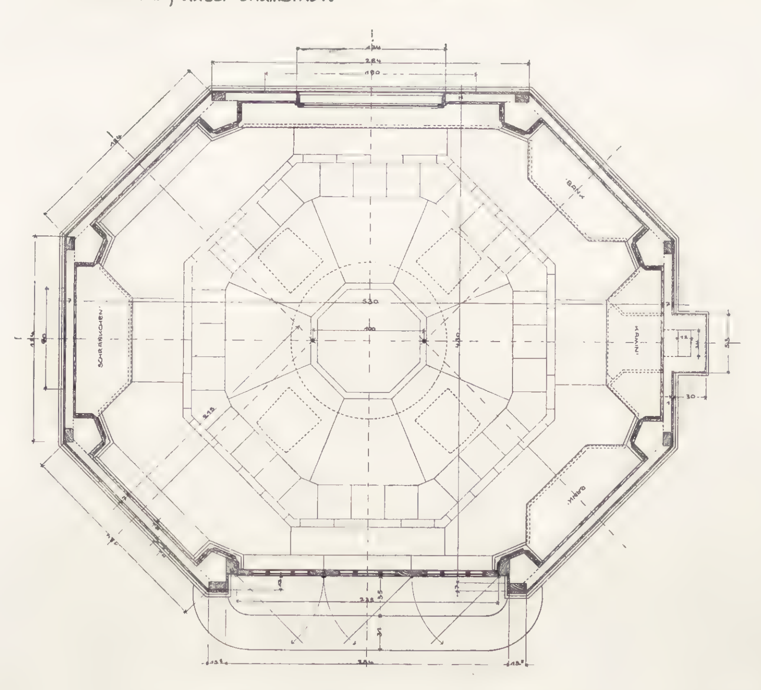
Bereits der Umstand, daß die Form der Buchstaben gar keine Bedeutung für den Inhalt des Geschriebenen hat, während beim Zeichnen doch jeder Strich ein Ausdruck für sich ist und in jedem besonderen Falle nur so und nicht im geringsten anders gestaltet sein darf, ist Grund genug, den Vergleich zwischen Schreiben und Zeichnen in dem landläufigen Sinne von der Hand zu weisen. Dazu kommt, daß der Schreiber es nur mit einer begrenzten Zahl von stereotyp gewordenen Symbolen zu tun hat, die man bereits siebenjährigen Kindern in kurzer Zeit anlernen kann, während der Zeichner bei jedem neuen Werke vor neuen Formen steht, die er geistig erst erobern muß.

Einen Sinn bekommt der Vergleich erst, wenn man die Schrift als ein Mittel, durch sichtbare Zeichen zusammenhängende Gedanken auszudrücken, auffaßt, wenn man unter Schreiben die Kunst versteht, Aufsätze, Abhandlungen, Erzählungen, Schilderungen usw. anzufertigen. In diesem Falle ist der Vergleich allerdings vollkommen, ja, vollkommener als die meisten Leute glauben. Die Schrift, das Wort also aufgefaßt als der Inbegriff aller schönen und wissenschaftlichen Literatur, und die Zeichnung, auch dieses Wort im weitesten Sinne gebraucht,



J. KRUG—DARMSTADT. INNERES DES LUSTHAUSES.

LUSTHAUS · IN · EINEM · GARTEN · AUF · DER · GARTENBAUAUSSTELLUNG · IN · MANNHEIM · 1907.
ENTWURF · VON · J · KRUG · DARMSTADT.



d. h. bezogen auf alle bildlichen Darstellungen, ähneln sich nicht nur im Zweck, sondern auch aus dem Grunde, weil der Schriftsteller — um mich der Deutlichkeit halber dieses nicht gerade schönen Wortes zu bedienen — und der Zeichner beim Arbeiten gleiche Methoden befolgen, und weil beiden während der Arbeit dieselbe Art von charakteristischen Fehlern unterläuft.

Der Zweck des Schreibens und des Zeichnens ist, wie gesagt, Gedanken durch graphische Mittel zum Ausdruck zu bringen; denn auch räumliche Vorstellungen sind Gedanken. Hier wie dort können die Gedanken auf ein künstlerisches, wissenschaftliches oder praktisches Ziel gerichtet sein und alles umfassen, Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft, sich auf nahe und fern liegende Dinge erstrecken, auf solche mit realem Hintergrunde, wie auf Phantasiegebilde, sich an der Oberfläche halten oder die tiefsten Probleme der Weltweisheit berühren. Wie wir ohne die Schrift nicht imstande wären, einmal gefaßte Gedanken der Nachwelt zu überliefern, so hätten wir ohne die Bauten, Skulpturen, Gemälde und Zeichnungen der Vergangenheit keine Vorstellung von dem künstlerischen Empfinden ausgestorbener Völker, und auf die großen Triumphe der Technik und mancher Wissenschaft könnten wir noch lange warten, wenn der Zeichner nicht die verzwicktesten räumlichen Gebilde mit mathematischer Genauigkeit festlegen könnte. Wie die Notwendigkeit, sich schriftlich ausdrücken zu müssen, den einzelnen zwingt, seine Gedanken noch klarer zu gestalten, als sie ihm schon vorschweben, so übt auch die zeichnerische Betätigung einen wohltuenden Rückschlag auf die Denktätigkeit



J. KRUG-DARMSTADT KAMIN IM LUSTHAUS.

AUSF.: OTTO EHMÜLLER MARMORWAREN-FABRIK IN MANNHEIM.

des Menschen aus. Goethes Aussprüche über den Einfluß des Zeichnens auf den Geist sind zu bekannt, als daß sie wiederholt zu werden brauchten.

Wie der Schriftsteller eine »Disposition«, so macht der Zeichner bei Beginn der Arbeit eine »Anlage«, indem er mit leichten Strichen den zur Verfügung stehenden Raum einteilt, die Hauptmassen blockiert, wobei es nebensächlich ist, ob er etwas wirklich oder nur innerlich Geschautes zum Ausdruck bringt. Beide, Schriftsteller und Zeichner, füllen darauf die abgesteckten Räume mit dem für sie gedachten Inhalt aus, jener mit Sätzen, dieser mit sichtbaren Formen, beide geben diesem Inhalte zuerst eine rohe, vorläufige Niederschrift, um sie alsdann in aller Ruhe immer feiner und feiner durchzuarbeiten, beide überblicken von Zeit zu Zeit das Ganze, entfernen und verschieben einzelne Teile, fügen neue ein, untersuchen, ob sie zu einander im richtigen Verhältnis stehen, sich auch gegenseitig zur Erfüllung des Hauptzweckes, d. i. die Herausarbeitung eines klaren Gedankens, unterstützen, ob die einen auch bescheiden zurücktreten, andere entsprechend auffallen, ob sie sich nicht zu oft wiederholen, usw.

Dabei unterlaufen beiden dieselben Arten von Fehlern: Denkfehler, grammatische, orthographische und Stilfehler.

An Denkfehler der Schriftsteller braucht nicht erinnert zu werden, sogen. Stilblüten, die auf Mangel an folgerichtigem Denken beruhen, sind allen bekannt. Sie werden vom »gebildeten Publikum«, das ja durch unsere eigentümliche Art der Schulorganisation seit alters her einseitig auf sprachlichen Ausdruck dressiert ist, viel leichter als zeichnerische Denkfehler erkannt. Solche Fehler macht bereits das Kind, wenn es ein Gesicht im Profil darstellt und dabei dem Kopf zwei Augen gibt oder wenn es auf der Zeichnung eines Hauses mit rechteckigem Grundriß gleichzeitig die Vorderseite und die beiden Giebelseiten anbringt. Der vorgeschrittenere Schüler stellt zwei hintereinanderstehende und seitlich gegeneinander etwas verschobene zylindrische Gefäße oft so dar, daß, wenn man den noch teilweise sichtbaren Boden des entfernteren Gefäßes vollends auszeichnete, dieser den nach hinten zu vervollständigten Boden des näheren Gefäßes schneiden würde als ob die Gefäße nicht neben, sondern zum Teil ineinander stünden. Die auf eine wagerechte Unterlage fallenden Schlagschatten eines Buches, eines Gefäßes, eines Kastens werden von Anfängern regelmäßig zu breit gezeichnet, wie wenn Buch, Gefäß, Kasten nach der Tiefe zu die doppelte oder dreifache Ausdehnung hätten. Das sind ein paar elementare Beispiele, herausgegriffen aus Hunderten, welche alljährlich in der Schule gemacht werden und uns auch auf Kunstausstellungen vielfach als alte Bekannte entgegentreten.

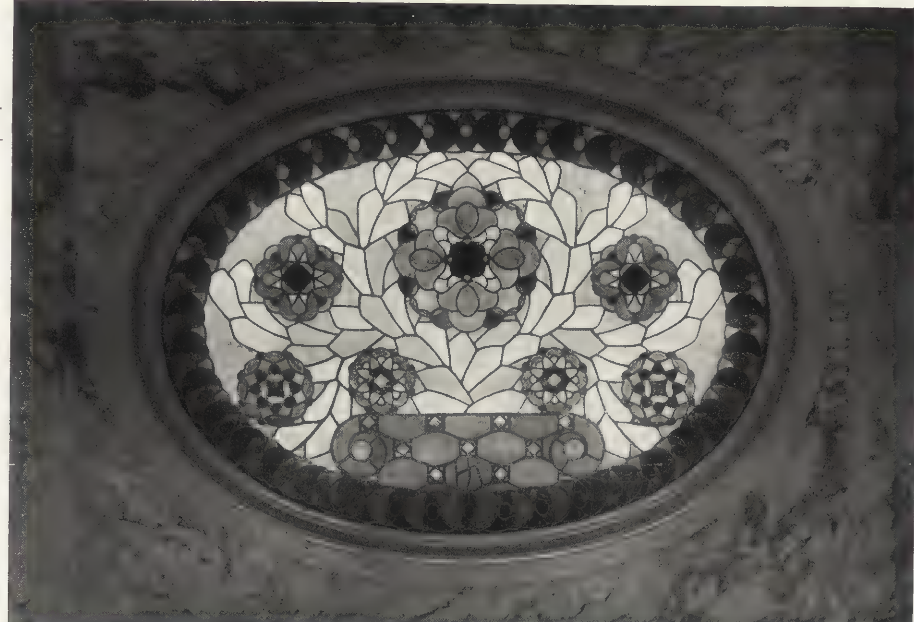
Den Denkfehlern nahe verwandt sind die Fehler, welche von mangelndem Verständnis der Funktionen des dargestellten Objektes und der Kräfte zeugen, welche bei Entstehung des Objektes wirksam gewesen sind. Ein Zeichner, der keine geologischen Kenntnisse besitzt, wird z. B. Gebirgsformationen im allgemeinen fehlerhafter, jedenfalls charakterloser darstellen als einer, der sich mit dem Studium der Erdgeschichte befaßt hat. Derartige Fehler entsprechen den Fehlern des Schriftstellers, die aus Mangel an Sachkenntnis hervorgehen. Der eine sucht sie gern durch Phrasen, der andere durch flotte Technik, durch Krafthuberei, übertrieben glatte Strichführung, durch Verschwommenheit der ganzen Darstellung — alias Mystizismus — oder andere Mätzchen zu verdecken.

Die grammatischen Fehler des Schriftstellers verstoßen gegen die durch langjährigen Gebrauch geheiligten Regeln über den Bau der Sprache, die grammatischen des Zeichners gegen die aus Erfahrung geschöpften Gesetze der Zeichenkunst. Es gehören dahin namentlich die Verstöße gegen die Perspektive, wenn sie nicht aus diesem oder jenem triftigen Grunde bewußt gemacht wurden. Eine ganze Mustersammlung solcher Fehler findet sich in dem bekannten satirischen Bilde Hogarths.

Den orthographischen Fehlern des Schreibers entsprechen die graphischen des Zeichners. Es sind die Fehler, welche sich auf Unbeholfenheit in der »Mache« zurückführen lassen, also die rein technischen Fehler. Im Grunde genommen sind es die belanglosesten, sie machen aber trotzdem dem Anfänger, genau so wie dem ABC-Schützen die orthographischen Fehler, die meisten Sorgen.

Endlich die Stilfehler! Sie sind die Folgen unklarer Vorstellung vom Zweck des zu schaffenden Werkes und mangelhafter Beherrschung alles dessen, worauf es eigentlich ankommt, des geistigen Inhaltes, welcher zur Darstellung gebracht werden soll, der Technik, welche mit Rücksicht auf Material und Werkzeug anzuwenden ist, der Kunstregeln usw. Der Stil hat im Bildwerk dieselbe Bedeutung wie in der Schrift, alle großen Bildner haben

J. KRUG :: DARMSTADT. FENSTER IN KUNST-VERGLASUNG.



AUSFÜHRUNG: LEHMANN & CO. MANNHEIM.

ARCHITEKT J. KRUG—DARMSTADT.

AUS DEM INNEREN DES LUSTHAUSES.
Von Otto Ehmüller, Marmorwaren-Fabrik in Mannheim.
Schränkchen ausgeführt von Zeyher & Co. in Mannheim.

daher auch unermüdlich nach Vervollkommnung ihres Stiles gestrebt, d. h. sich bemüht, den Stoff nach jeder Richtung hin zu bemeistern.

Schreiben und Zeichnen in dem hier angedeuteten Sinne sind daher zwei einander sehr ähnliche Tätigkeiten, welche die gleiche geistige Beanlagung, die gleiche geistige Konzentration, die gleiche angestrengte technische Übung, die gleichen Erfahrungen und Kenntnisse erfordern und daher in Schule und Leben in gleicher Weise als Wertmesser für den »Bildungsstand« des einzelnen benutzt werden sollten. Bekanntlich geschieht das noch nicht, weil unsere »Schriftgelehrten«, welche unter dem »gebildeten Publikum« den Ausschlag geben, es nicht wollen und weil viele Künstler, welche aufklärend wirken könnten, es vorziehen, sich den Anschein zu geben, als arbeiteten sie halb im Traume, gewissermaßen als das auserwählte, blinde Werkzeug einer höheren göttlichen Inspiration.

Das Ansehen und die Förderung der künstlerischen Kultur sind abhängig von den Anschauungen, welche der Laie über künstlerische Tätigkeit hat. Es liegt daher sehr im Interesse jedes einzelnen Künstlers über die angeschnittene Frage in weiteren Kreisen Klarheit zu verbreiten. OTTO SCHEFFERS—DESSAU.



J. KRUG—DARMSTADT. :: BLUMEN-STÄNDER.

AUSGEFÜHRT VON PH. JUNG, KUNSTSCHMIEDEREI IN WORMS AM RHEIN.



PROFESSOR H. BILLING–KARLSRUHE.
LESE-RAUM IN DER KUNST-HALLE.
Ausgeführt von der Hof-Möbelfabrik L. J. Peter—Mannheim.



BILDHAUER C. R. BERMANN. Erwachen zum Weibe.

CIPRI ADOLF BERMANN – MÜNCHEN.

Farbenfeine fast überfeine Flecke voll geradlinig und bogenlinig starr verhaltener und doch in der Kleinteilung wieder prickelnd nervöser Binnenzeichnung auf große helle Wände verteilt — champagne frappé — der Wiener Raum in der Mannheimer Ausstellung; ein paar Stufen abwärts und Bermanns Raum wirkt wie ein frischer kalter Hauch. — Man hat die Wirkung des getönten Silbers, das die Wände bis zur Frieshöhe bedeckt, raffiniert genannt. Das ist sie gar nicht. Es ist einfach ein neues und sehr gesundes Prinzip für die Ausbildung der Hintergründe von Skulpturen. Das Dogma, man müsse helle Skulpturen von einem möglichst dunklen Hintergrunde grell losgehen und so eigentlich nur als Silhouette wirken lassen, stammt wie so manche andere schlimme Einwirkung auf unsere Plastik aus der älteren klassischen Archäologie, die nur so ihren toten Gipsen, besonders wenn sie schon etwas schmutzig wurden, zu einiger Wirkung verhelfen konnte.

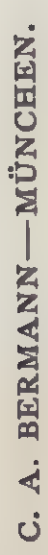
Bei Bermann ist das Prinzip des Pleinairismus auf die Gesamtlichtwirkung des Raumes übertragen. Alle schweren Schatten sind vermieden. Bermann mußte seine Plastik in einem gegebenen, nicht allzu großen, nicht gerade günstig belichteten Raume zur Geltung bringen. Dafür war das Silber die gegebene Lösung: es gibt dem Raume die kühle, klare, helle Gesamtstimmung, aus der der Marmor und die Bronze warm herausstechen, es steigert im Bunde mit der weißen Oberwand über den Figuren und der weißen Decke das Licht, ohne doch als Hintergrund die Bildwerke zu überleuchten. Gemildert ist die metallische Härte des Wandbelages durch die patinierende schwärzliche, vereinzelt hellgrünlich durchhauchte Tönung, auch durch den an die frühreifen Formen des mykenischen Stils anklingenden ornamentalen Flachrelief-Fries und durch den Reflex des Fußboden, der optisch-farbig und akustisch durch schwarzen Linoleumbelag ausgeschaltet ist. Selbständig gibt er mit den



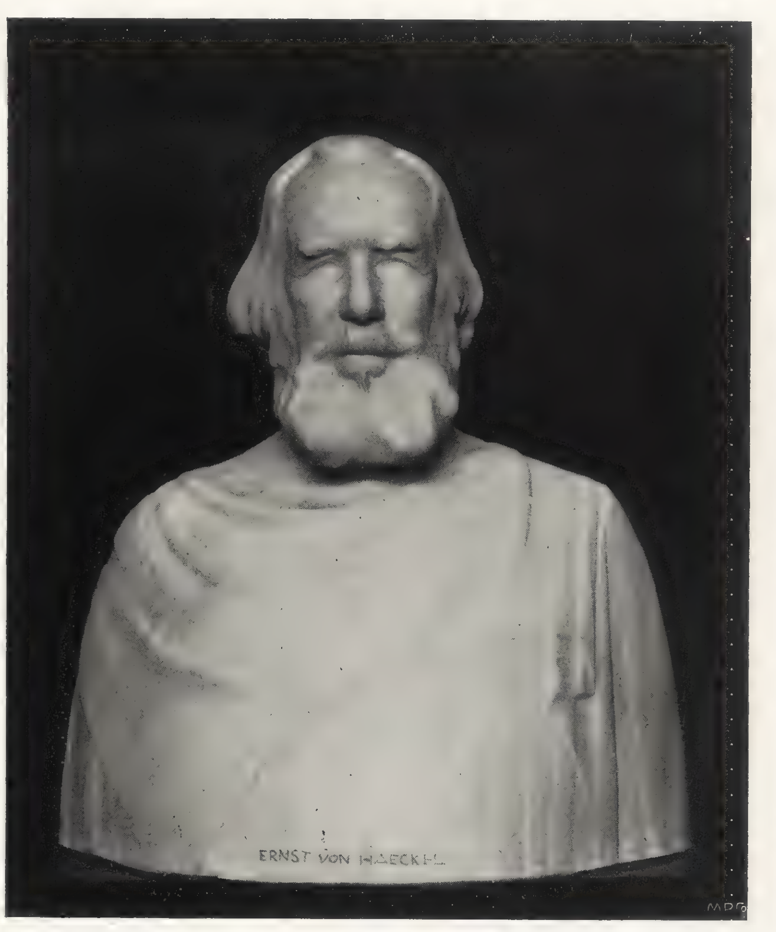
C. A. BERMANN—MÜNCHEN.
CHRISTUS. BIRNBAUMHOLZ.

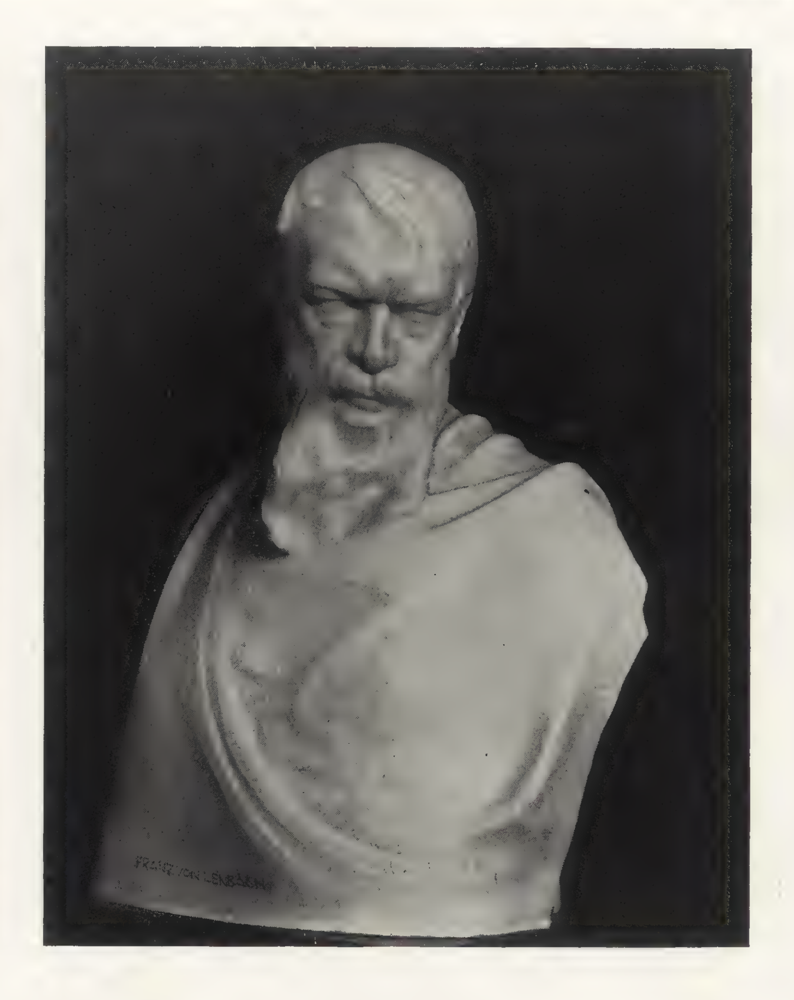






C. A. BERMANN—MÜNCHEN.





C. A. BERMANN—MÜNCHEN.



MARMOR-BÜSTEN: E. v. HÄCKEL UND F. v. LENBACH.



C. A. BERMANN. Marmor-Figur: »Auf der Höhe«.

Postamenten der Bildwerke die Dunkelheits-Cäsuren für den hellen Raum. Architektonisch mußte es das Bestreben des Künstlers sein, den Raum so zu teilen, daß er trotz der Kleinheit der Wandflächen und mit Rücksicht auf die wenigen Lichtquellen, die eine Einzelbeleuchtung nicht hergaben, seine Werke gruppenweise stellen konnte. Das geschah durch Nischeneinbauten.

Allein und erhöht in eine Bogen-Nische gestellt, in der die Reflexe dämmerhaft durcheinanderspielen, »das Erwachen zum Weibe« (Abb. S. 322). Auf den Pfühl hingestreckt der noch jungfräuliche, noch herbe aber fast überreife Leib, auf dessen Füße der Genius des Begehrens, schemenhaft wie ein Traumbild gestaltet, seine Lippen preßt. In dem Gesicht ist jede Fiber voll brünstiger Erwartung bis zu einem fast brutalen Ausdruck gespannt. Ein wundervoller glatter, weißer Marmor. — Der Christus (Abb. S. 323) ist für mich das zukunftvollste Werk für Bermanns Art. In manchem seiner Werke klingt leise Klassizismus nach. Und ich glaube, daß der deutsche Bildhauer den Klassizismus überwinden, ganz abwerfen muß und daß Hildebrand kein Pfadfinder für uns ist. Dieser Christus ist deutsch im Material, im Holz, in dem Veit Stoß und Adam Kraft und Grünewald, der Bildhauer des Isenheimer Altars in Colmar schufen, dieser Christus ist deutsch in der eindringenden psychologischen Charakteristik des feinen Dulderkopfes voll herbtrauriger asketischer Hoheit, der weisenden Bewegung der zarten Hand. — Zwei mondaine Köpfe (Abb. S. 324): Der Porträtkopf herber schärfer, charakteristischer interessanter mit dem reichen, schön angesetzten Haarkörper und dem eckig orientalischen Zug um Augen und Mund; breiter und schwächer trotz des Symbols von Rose und Horn der Kopf der modernen Sphinx. (Besser als dieser auch ein dritter jugendlicher, großzügiger weibliche Porträtkopf mit wundervoll stilisiertem Haar, gehoben durch das Material eines gelblichen von feinen blauen Adern durchzogenen Marmors.) — Grübelnde Züge — es sind Künstler des 19. Jahrhunderts, in denen das Gelehrtentum so stark war neben dem Künstlerischen — in den Köpfen der Büsten von Emanuel Seidl und Humperdinck, auch in denen von Lenbach und Häckel. Diese Züge kompliziert bei Seidl durch straff zusammengefaßte geschäftliche Energie, bei Humperdinck durch stille Weichheit, bei Häckel und Lenbach durch Herrschergefühl, bei Häckel trotz des vollrunden Körpers freier und leichter, bei Lenbach ernster und schwerer. Vielleicht hätte ein Techniker wie Bermann es doch versuchen sollen, auch bei Häckel und Lenbach die moderne Kleidung zu stilisieren, ohne dem monumentalen Charakter der Gestalten etwas zu vergeben; bei Humperdinck und Seidl ist ihm dieses Problem, allerdings ohne monumentale Absicht, voll geglückt.



C. A. BERMANN MÜNCHEN.

BRONZE. PLASTIK. FRÜHLINGS-ERWACHEN.

Monumentalen Zug hat auch der Kopf »Erkenntnis«, der ein seelisches Aufstreben symbolisiert; ein herrlicher mit flimmernden Quarzkristallen durchwachsener Marmor gibt ihm etwas von der Frische gefrorenen Schnees.

Ähnlichen Gedanken verkörpert »Auf der Höhe«. Ein Jüngling hat den Gipfel erreicht und ruht sich aus. Auf den Formen spielt Höhen-Luft und Licht — ein streng genommen mehr malerisches Problem, das Bermanns großem plastischen Zug weniger liegt. Ans Format ist der freilich nicht gebunden: Bronzetechnisch musterhaft straff gestaltet ist die Mädchengestalt »Vorfrühling«, deren Abbildung vorstehend, und ebenso der junge Centaur; beide in interessantem Bewegungsmotiv.

Im Läugerschen Garten ein Kolossalbrunnen, ein Sphinxkopf voll glühheißlechzenden Lebens, über den die kühlen Wasser laufen. Er müßte freilich anders stehen, anders umgeben sein, als von den etwas spielerigen Formen hier. Es müßten Blicklinien von den Seiten und von oben her auf ihn führen. Vielleicht stände er am Ende eines hohen engen Tals an quergelagerter Felswand am besten.

Die Verbindung von monumentaler Größe und tiefdringender Psychologie, — das ist es was Bermanns Schaffen Gegenwart und Zukunft gibt. —

DR. CHRISTIAN RAUCH–GIESSEN.



PROFESSOR JOSEF HOFFMANN—WIEN. Ausstellungs-Raum der Wiener Werkstätte.
Ausführung: Wiener Werkstätte—Wien.

FRANZÖSISCHE KUNST-AUSSTELLUNG IN CREFELD.

MAI—JULI 1907.

Es ist gut, daß es Dinge gibt, die zur Diskussion reizen, ein bischen Erfahrung springt immerhin heraus. Und ein bischen werden sich die Crefelder doch gefreut haben, daß zu ihrer französischen Ausstellung monatelang gewallfahrtet wurde. Viele werden auch bemerkt haben, daß bei unsern westlichen Nachbarn ein freierer Wind weht als bei uns, wo im Parteigezänk der Künstler viel Kraft und Zeit vergeudet wird, daß man dort Leute gelten läßt, die es »anders« machen. Wohl sieht man an den Bildern älterer französischer Kunst (seit 40 Jahren) das Zeitgenössische in Farbengebung, Farbenauftrag, Problemstellung, bei Monet, Pissarro, Sisley, Cezzanne und andern aber sieht man auch, wie sie sich selbständig von einer ererbten Schule losringen wollen, nicht bloß das sehen wollen, was durch den Kunstkodex des Meisters erstrebt wird. Inmitten von Monets künstlerischer Entwicklung, die reich vertreten ist, sieht man die Ausgangspunkte sogar für den Neoimpressionismus. Man sieht wie der Entdecker des freien Lichtes Renoir in seinen wundervollen alten Sachen trotz eines gewissen speckigen Farbenauftrags eine Epoche bedeutet. Man sieht wie Schritt für Schritt auf dem eingeschlagenen Wege die Probleme sich häufen und die Auffassungen sich differenzieren — aber alle Künstler zu einem Ziel tapfer, unbekümmert um die Schablone, vorwärts dringen. Man sieht wie mit dem Können die Kühnheit wächst.

Man braucht nur durcheinander einige bekannte Namen Frankreichs zu nennen — wie Monet, Steinlen, Signac, Dauchez, Cross, die beiden Besnard, Blanche, Denis, um zu beweisen, wie gut das verschiedenste nebeneinander bestehen kann, wenn es nur ehrliche



PROFESSOR JOSEF HOFFMANN—WIEN. Ausstellungs-Raum der Wiener Werkstätte.
Ausführung: Wiener Werkstätte—Wien.

Kunst ist. Gott sei Dank, daß noch kein »maßgeblicher« Stil da ist — ein solcher würde der Schlußstein einer Entwicklung. Es wird hoffentlich immer Menschen geben, welchen die Zeiten die schönsten scheinen, »da sie noch selbst im Werden waren — wo jede Blume Duft versprach« — die Zeiten der heiteren Kunst, die nicht schlechtweg im Können aufzugehen braucht.

Das Stilleben des jungen Monet in der Crefelder Ausstellung wird ja wohl vor der Ablehnung sicher gewesen sein, wie vielleicht auch seine älteren Landschaften, in denen er mit Sisley und Pissarro benachbarte Wege geht. Diese älteren Werke, die vor Jahrzehnten »beurteilt« wurden, wie jüngere heute, verletzen niemand mehr — wir sind inzwischen schon so klug geworden wie der junge Monet vor 30 Jahren war. Die jungen, die sich im Lichte baden, wissen aber, trotzdem sie ihre Kollegen, die ihnen nicht ganz folgen, Blanche, Dauchez, Cottet usw., scherzend die Schwarzen nennen, daß auch sie erst einige Stufen dem Tempel des Lichtes näher gekommen sind, und andere über sie fortkommen werden. Trotzdem — wie schönes haben sie von dem zitternden Duft der Azurküste erzählt, von dem glühenden Farbentaumel des Südens: bald mit dem breiten Pinsel eines Mangin, bald der stupenden Eleganz von Signacs pointillierten Bildern. Hier muß auch der Laie wenigstens die Empfindung mitnehmen, daß der Kunst aus dem Zeitalter des seligen Asphalt eines fehlte — die Farbe. Wer vor Cross' genialem Porträt in Violett bewundernd anerkennt, daß das Porträt erreicht ist, sollte bei den ihm unverständlichen Landschaften doch wenigstens die Voraussetzung zulassen, daß der Meister auch hier etwas bezweckt haben möchte!

Und weiter: sollte es wirklich immer wieder nötig sein zu sagen, daß die Natur studiert sein will und soll, daß aber die ungemessenen dekorativen Aufgaben der Kunst eine zweckmäßige Übersetzung erheischen. Sollte man immer fragen müssen, ob ein



PROFESSOR JOSEF HOFFMANN—WIEN. Ausgang aus dem Ausstellungs-Raum.

Märchen deshalb nicht sein darf, weil es nicht wahr ist? Sollte man nie von Gefilden der Seligen träumen dürfen? Arme Leute, die Kindern und erwachsenen Menschen Märchenfreude versagen!

Wer im Besitz des künstlerischen Erbes der Vorfahren, im Besitz des Studiums seiner Zeit ist, und den Gott im Busen trägt, der wird eine Kunst schaffen, wie die von Maurice Denis. Er ist vielleicht der geistigste, den wir sehen durften. — Wenn wir nun noch mit einem Worte die Prägnanz und Eleganz der Franzosen im figürlichen Ausdruck erwähnen — für die wir als zwei Pole nur Degas und den jüngeren Besnard nennen, wenn wir berichten, daß diese Vorzüge auch die ausgestellten Plastiken — ausreichend an Material ist freilich nur der vornehme Bartholomé da — zeigen, so haben wir das bemerkenswerteste der Ausstellung überblickt. Sie hat unserer deutschen Kunst einen unschätzbaren Vergleichspunkt gegeben, wofür wir dem hilfsbereiten Komitee von Paris und dem Crefelder Museum nicht genug danken können. Wir stellen zugleich aber fest, daß wir in Deutschland auch bereits auf gute Wege geraten; es weht ein Morgenwind, wenn ihn auch gewisse »Tizianer« am Niederrhein noch nicht gerade spüren. Wir brauchen uns nicht mehr ganz zu schämen, aber den Kampf um die Palme der Kunst zu führen, dazu sollte uns die Leistung Frankreichs, die wir in Crefeld sahen, anspornen. L.

ERGEBNIS DES PREIS-AUSSCHREIBENS DER FIRMA BENZ & Co.—MANNHEIM. Zur Beschaffung von Entwürfen zu einem Ausstellungs-Dekorationsbogen hatte die Firma Benz & Co.—Mannheim ein Preis-Ausschreiben erlassen, das ein befriedigendes Ergebnis hatte. Die Entscheidung fand am 29. Juli in Mannheim statt. Preisrichter waren die Herren Prof. Herm. Billing—Karlsruhe, Prof. Albin Müller—Darmstadt, Hofrat Alexander Koch—Darmstadt und als Vertreter der Firma Direktor Hammesfahr. Den I. Preis, M 500, erhielt Architekt Richard Schmidt, Lehrer an der Kunstgewerbeschule Hamburg, den II. Preis, M 400, Dietrich Franke—Berlin SW., den III. Preis, M 300, Architekt Otto Schellenberg—Charlottenburg.



PLASTIKEN VON GEORG MINNE—LOETHEM.
GEMÄLDE VON GUSTAV KLIMT—WIEN.



PROFESSOR JOSEF HOFFMANN-WIEN. AUSSTELLUNGSRAUM DER :: WIENER WERKSTÄTTE. :: ::

GEMÄLDE VON GUSTAV KLIMT, PLASTIK VON GEORG MINNE.

BUNTPAPIERE UND TAPETEN-FABRIKATION.

Schöpferische Ideen treten in der Technik wie in der Kunst dann besonders häufig auf, wenn ein begabter Kopf von einem Fach zu einem andern übertritt und durch Anwendung der Erfahrungen, die er in dem ersten gemacht hat, zu ganz neuen Ergebnissen gelangt. Dieses in der Geschichte der Erfindungen oft wiederkehrende Faktum ist wert, in unserer so wissenschaftlich veranlagten Zeit einmal methodisch ausgenützt zu werden, als eine wichtige Disziplin in der „Schule des Erfindens", wie sie einer unserer größten Gelehrten, Ostwald in Leipzig, gefordert hat. Er selbst verdankt ja ein Gutteil seiner Erfolge der eigenartigen Verquickung von Physik und Chemie, aus der nun schon eine neue Wissenschaft, die physikalische Chemie, entstanden ist.

Auch Kunst und Kunstgewerbe könnten eine Fülle fruchtbarster Anregungen durch solche vergleichende Tätigkeit gewinnen, haben es auch schon hundertfach, obwohl immer nur zufällig, getan. Der folgende Bericht kann als Beispiel einer derartigen Anregung, diesmal hauptsächlich für die Tapeten-Industrie, genommen werden.

Im Lichthof des Kunstgewerbe-Museums zu Berlin ist gegenwärtig eine Ausstellung alter und neuer Buntpapiere zu sehen, die für Tapeten-Fachleute viel Interessantes bietet. Tapeten und Buntpapiere sind ja bis zu einem gewissen Grade Glieder einer Familie, mehrere Gattungen von ihnen wurden und werden nach den gleichen Verfahren, von den gleichen Maschinen, erzeugt, sie stellen beide einseitige Dekorationen von Papier dar, und ältere Buntpapiere, die hauptsächlich zum Bekleben großer Akten- und Bücherdeckel verwendet wurden, weisen sogar eine dekorative Verwandtschaft mit den Tapeten auf. Die Mode, Buchdeckel mit Buntpapieren zu schmücken, wurde in letzter Zeit von einigen Verlegern wieder aufgegriffen, so namentlich von Albert Langen in München, und zwar wurden damit sehr hübsche Wirkungen erzielt. Es handelt sich dabei um Walzendruckpapiere in kräftigen, frischen Farben. Dagegen geht die Verwendung von Kammzugpapieren für den gleichen Zweck zurück. Neuerdings kann man bei den Tapeten eine Annäherung an die Dekoration der Buntpapiere bemerken, indem die



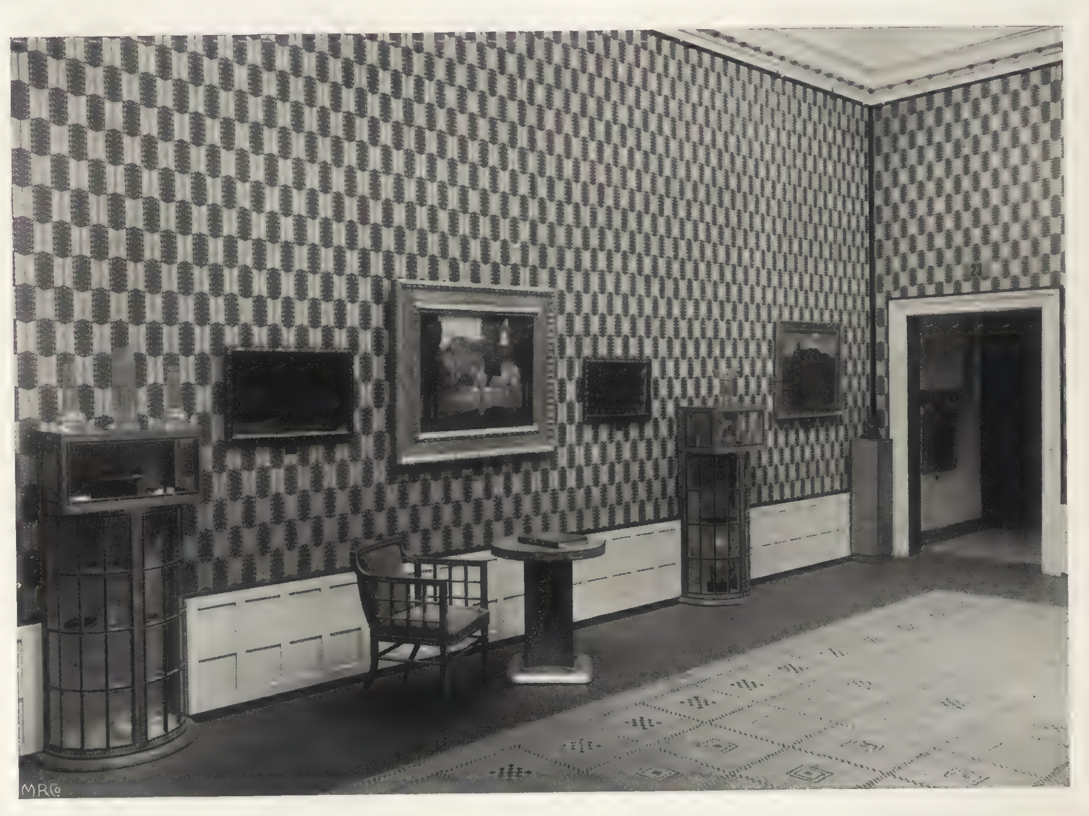
PROF. JOS. HOFFMANN IN WIEN. :

GEMÄLDE VON GUST. KLIMT IN WIEN. ::

Motive immer kleiner werden und oft einzeln gesetzt werden wie Stempel. Namentlich das reichliche Vorkommen von Goldverzierungen zwingt uns, Vergleiche mit den ältesten Prägepapieren anzustellen.

In unserer Ausstellung sind diese alten Prägepapiere sehr zahlreich und sehr gut vertreten. P. Jessen bemerkt zu ihnen in dem schmucken Führer, den die Besucher erhalten, folgendes: „Die geprägte Goldverzierung auf Leder war der Stolz des kunstreichen Buchbinders seit der Renaissance. Auch große Ledertapeten wußte man durch Reliefpressung zu schmücken. Es lag nahe, ähnliche Wirkungen auf dem wohlfeileren Papier zu versuchen. So entstanden zuerst, vermutlich in Italien, die geprägten Gold- und Silberpapiere. Die Papierbögen, handfestes Büttenpapier, wurden mit einer dunklen Grundfarbe bestrichen. Darauf wurde Blattmetall gelegt, echtes Gold, Kupfergold oder Silber. Durch erhitzte, gravierte Messingplatten wurde die Folie in einer Walzenpresse dem Papier aufgeprägt. — Da die Messingplatten kostspielig waren, so wurden diese Bögen in größeren Auflagen hergestellt und geschäftsmäßig vertrieben. Die tätigsten Betriebe dieser Art gab es in den süddeutschen Städten, vor allem in Augsburg und Nürnberg. Wir kennen eine Reihe dieser Werkstätten, weil ihre Namen oft auf den Platten eingraviert waren und auf den Bögen mit abgedruckt wurden.“ In der Ausstellung sind u. a. vertreten die berühmten Werkstätten von Johann Michael Munck, Abraham Mieser, Johann Friedrich Leopold, Jeremias Wolff, Gebr. Leder, F. G. Eckart in Augsburg, und J. March und Paul Reymund in Nürnberg.

Diese Papiere sind fast durchweg nur zweifarbig, aber es ist erstaunlich, wie wundervoll immer die Farbe des Papiertons mit der Tönung des aufgeprägten Goldes oder Silbers zusammengestimmt ist. Das ist mit einer ganz instinktiven Sicherheit gemacht, mit einem unfehlbaren Geschmack, der unserer Zeit leider schon längst verloren gegangen ist. Als Papierfarben hat man nur einfache, kräftige Töne genommen, Venetianischrot, Indigo, sattes Grün, Orange; bald wurde das Muster geprägt, bald der Fond. Aber immer wurde das Metall tief eingeprägt, sodaß eine deutliche, klare Reliefwirkung entstand. Und gerade hierin liegt ein besonderer Reiz dieser alten Prägepapiere. Man hat die Entstehung des Musters nicht nachträglich verwischt und verschleiert, sondern aus dem Prägen besondere künstlerische Wirkungen hervorzuholen gewußt. Natürlich mußte auch in der



ARCHITEKT OTTO PRUTSCHER—WIEN.

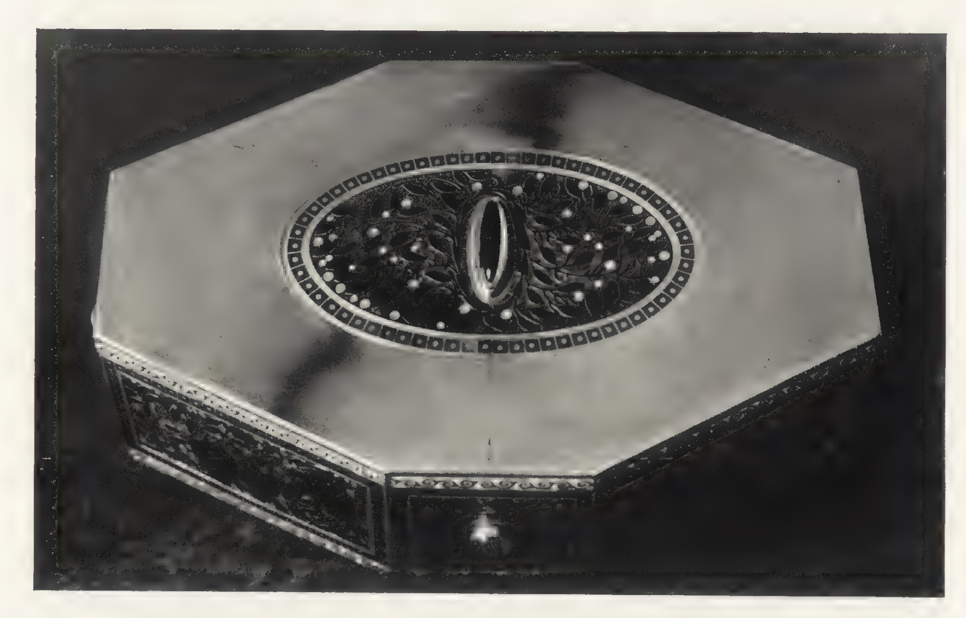
Sammlungs-Raum.
Möbel ausgeführt von L. J. Peter—Mannheim.

Zeichnung auf die Eigenart der Technik und der Farbenzusammenstellung, die beide einfach und kraftvoll waren, Bedacht genommen werden. So fehlt denn in der Zeichnung alles Kleinliche, Zimperliche. Daß die Plattenschneider keine vollkommenen, „akademisch gebildeten" Künstler waren, kam dem Stil ihrer Arbeiten nur zugute, die damit einen gewissen schweren, handwerklichen Charakter behielten. „Bauernstil" würden wir's vielleicht nennen.

Wenn der Fond geprägt wurde, das Muster auch farbig erschien, nämlich in der Farbe des Papiers, so hat man häufig die Messingplatten gekörnt, was dann eine sehr wirksame Belebung des Hintergrundes ergab. Aus Sparsamkeitsgründen hat man nicht selten kleinere Einzelplatten benützt, deren Muster dann nebeneinander oder auch durcheinander aufgeprägt wurden, in regelmäßigen Rapporten, oder auch in freien, wechselnden Kombinationen. Ebenfalls in Stempelform wurden für besondere Zwecke fromme Sprüche, Buchstaben, Heiligenbilder, Tiere geprägt.

Seltener wurden gute Wirkungen erzielt, wenn nachträglich noch einzelne Musterpartien, Rosetten, Blätter, bemalt wurden. Hierbei ließ man natürlich das Papier vor dem Prägen weiß, und auch nach der Bemalung blieben große Partien des Musters weiß stehen. Zusammenstellungen wie Gold, Weiß, Grün, oder Gold, Weiß, Lila machen sich immerhin ganz gut, schlimm wird die Sache erst, wenn mehr Farben verwendet werden. Es scheint, daß man sich hierbei von dem bunten Ledermosaik verführen ließ, in dem damals die Buchbinder so Hervorragendes leisteten.

Die alten Prägepapiere bieten soviele originelle und wirklich gute dekorative Ideen, daß sie unseren Tapetenzeichnern und Tapetenfabrikanten gewiß Anregungen in Hülle und Fülle liefern könnten. Zumal wir gegenwärtig in der Tapetenbranche eine ausgesprochene Gold- oder besser gesagt Metallmode haben. Zwei Dinge sollte man aber von diesen alten Arbeiten ganz besonders lernen: Erstens die gesunde dekorative Kraft des Musters, der gegenüber unsere Zeichnungen viel zu weichlich und zimperlich erscheinen, und zweitens das „Schnittige" der Technik, das fast alle dieser Plattendrucke aufweisen und das die natürliche Folge ihrer Herstellung ist. Wir streben in unseren Tapeten



OTTO PRUTSCHER—WIEN. KASSETTE IN SILBER, EMAIL UND BERGKRISTALL.

OTTO PRUTSCHER—WIEN. KASSETTE UND GÜRTEL-SCHLIESSEN.
Ausführung: J. Louval—Wien.

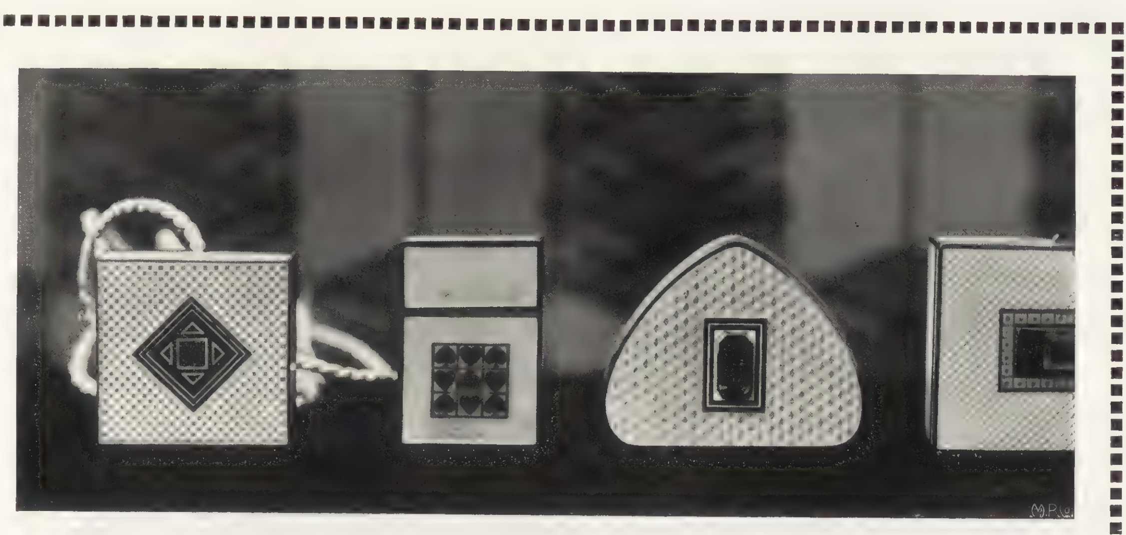


BLUMEN-HALTER, DOSE UND CAKES-DOSE IN ALPAKA.



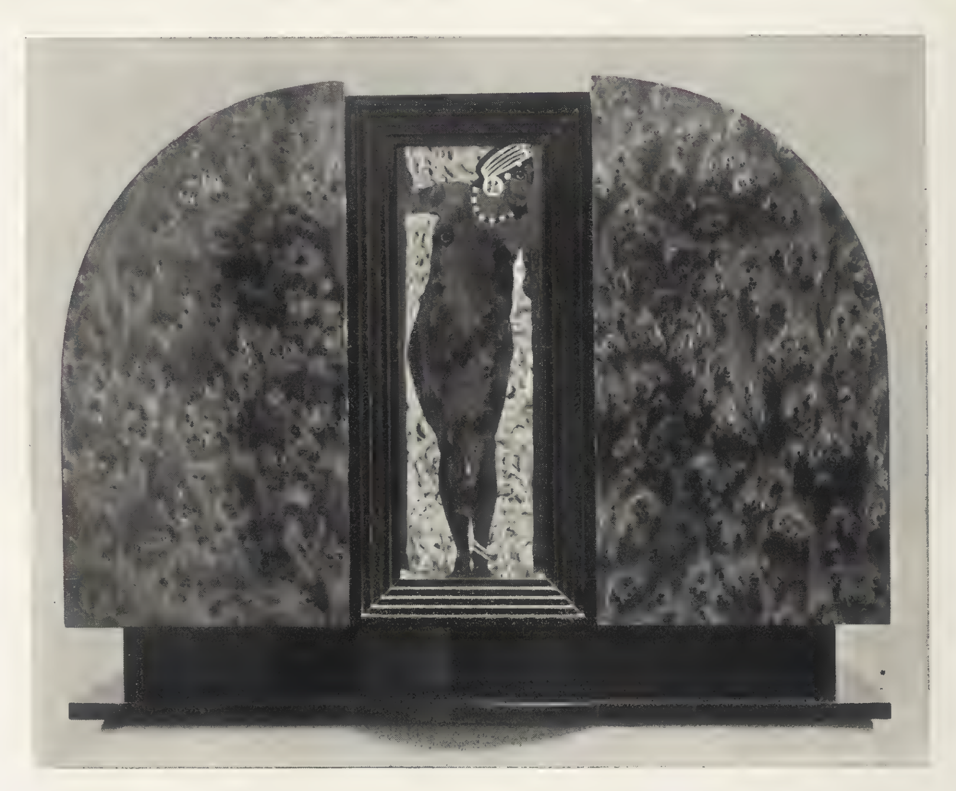
OTTO PRUTSCHER IN WIEN. AUSF.: N. STADLER. ::

LORBEER-KÜBEL IN ALPAKA. ::



O. PRUTSCHER—WIEN. TELEPHON, KARTEN-KÄSTCHEN UND BONBONIÈREN IN SILBER EMAILLIERT.
Ausführung: J. Louval—Wien.

O. PRUTSCHER—WIEN. POKAL, BONBONIÈREN UND TABATIÈRE IN SILBER MIT EMAIL.
Ausführung: J. Louval—Wien.



O. PRUTSCHER—WIEN. Briefkassette aus Thujaholz mit Ebenholz.
Ausführung: J. Bolck. Intarsiabild: Renny Geyling.

allzusehr darnach, die Merkmale der Technik (die Spuren des Gravierens etc.) zu beseitigen und die Zeichnung des Pinsels möglichst exakt zu kopieren. —

In der Ausstellung sind alte Tunkpapiere in ganz hervorragender Weise vertreten. Diese Sorten sind zwar ein spezifisches Buchbindererzeugnis und können nur einzeln mit der Hand angefertigt werden. Trotzdem interessieren sie uns hier: Einmal sind sie mit ihrem wunderbaren Gestaltenreichtum auch für Tapetenzeichner eine unerschöpfliche Fundgrube von Motiven und Anregungen, und dann ist es auch nicht ausgeschlossen, daß es der Tapetenfabrikation noch einmal gelingt, diese Technik des Vertreibens und Marmorierens sich dienstbar zu machen. Der Buchbinder benützt hierzu bekanntlich ein flaches Becken mit einer schleimigen Masse aus Wasser und isländischem Moos (oder Tragantgummi). Auf diesem Grund wird mittels eines Pinsels Farbe aufgetropft, die mit Ochsengalle oder einem anderen Treibmittel versetzt ist. Die Farben schwimmen auf der Oberfläche und werden durch das Treibmittel mehr oder minder stark auseinander- und gegeneinandergetrieben, ohne sich zu vermischen. Durch mechanische Eingriffe (mit Kämmen, Stiften) kann man die schwimmenden Farben auch bestimmter mustern.

Nun legt der Handwerker auf die Farbschicht einen Bogen weißen Papiers, der die Farben ansaugt; er hebt den Bogen schnell wieder ab, läßt die überschüssige Flüssigkeit abtropfen und trocknet hierauf das Papier. Jeder Bogen muß einzeln getunkt werden, und keiner gleicht völlig dem andern.

Zum ersten Male hat solche Tunkpapiere in größerem Umfang für den Markt der Bankier Alois Dessauer in Aschaffenburg 1808 herstellen lassen und ist damit Begründer der dortigen Buntpapierfabrikation geworden. Neuerdings hat aber diese Technik auch eine künstlerische Wiedergeburt erfahren, indem verschiedene unserer Künstler sich mit ihr beschäftigt haben. Besonders schöne Proben sieht man hier von Otto Eckmann, Carl Ernst Poeschel—Leipzig, Anker Kyster—Kopenhagen, Wilhelm Rauch—Hamburg, Eduard Gabelsberger—Dießen, H. Ochmann—Leipzig u. a. Eine eigenartige, farbenfrohe Note zeichnet die Arbeiten der „Wiener Werkstätte“ aus, in denen wieder auf die einfachen Farben der Alten, Rot, Blau, Schwarz, Gelb, zurückgegriffen wird. Neben Josef Hoff-

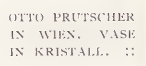
mann und Kolo Moser tut sich hier besonders der Buchbinder der „Wiener Werkstätte" Carl Beitel hervor, der eine ganze Menge höchst origineller Tunkpapiere geschaffen hat. Die Maßstäbe der Musterung sind hier schon recht groß und es erübrigt nur noch die Herstellung in Rollenumfang, so könnten diese Papiere auch als Tapeten verwendet werden. Ähnliche Wirkungen lassen sich mit dem sogen. „Sprengverfahren" erzielen, bei dem Säuren und Salze auf farbloses oder gefärbtes Papier aufgespritzt werden und kristallinische Flächenmotive hervorrufen. Wir sehen Proben von Carl Ernst Poeschel—Leipzig, Paul Kersten—Berlin, Anker Kyster—Kopenhagen. Auch diese Muster weisen direkt auf eine Verwendung in Tapeten hin.

Ein drittes Verfahren ähnlicher Art zeigen die alten „Kleisterpapiere". Rührt man Buchbinderkleister mit einer Farbe zusammen und bestreicht damit einen Papierbogen, so kann man in der zähen Masse auf verschiedenste Art helle oder dunklere Zeichnungen hervorrufen. Mittels



ENTWURF: O. PRUTSCHER—WIEN. Stand-Uhr »Tag und Nacht«.

Pergament-Bilder: Renny Geyling. Thujaholz mit Bux und Ebenholz-Intarsiastreifen, Zifferblatt und Pendel in Silber mit Email. Ausführung: F. Klauss und J. Louval.


OTTO PRUTSCHER IN WIEN. VASE IN KRISTALL. ::



AUSFÜHRUNG: L. BAKALOWITS IN WIEN. ::







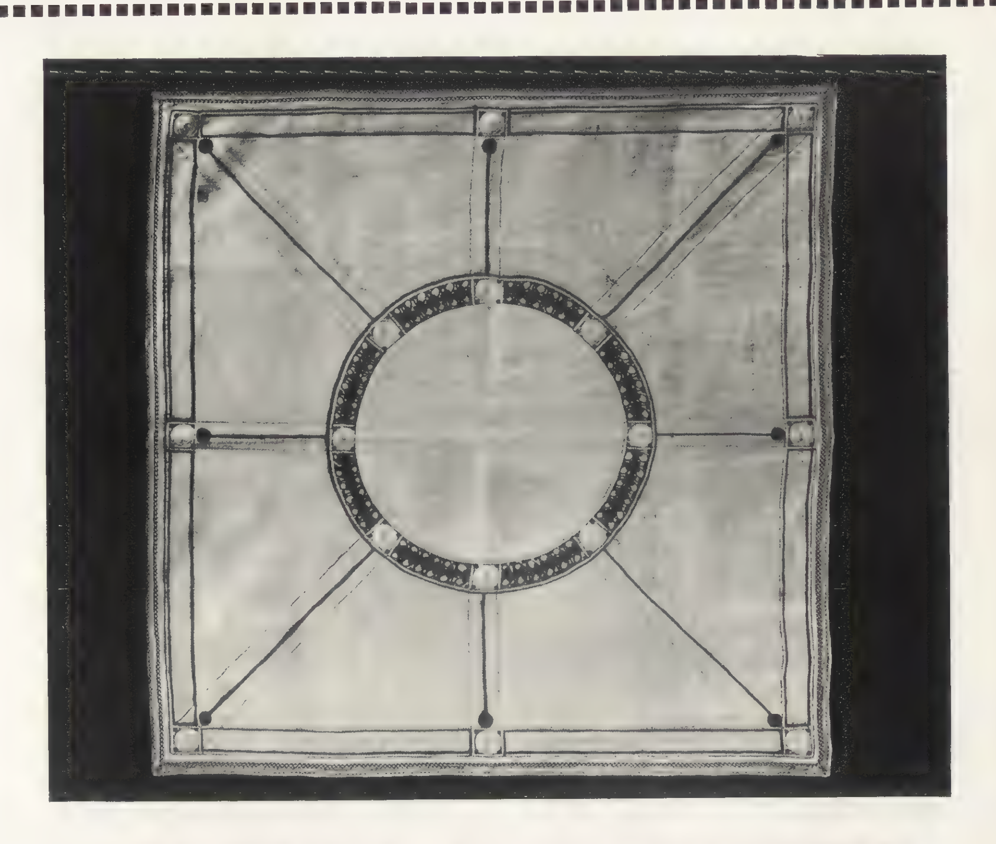
ENTWURF: ARCHITEKT OTTO PRUTSCHER—WIEN. GESCHLIFFENE GLÄSER. Ausgeführt von L. Bakalowits.

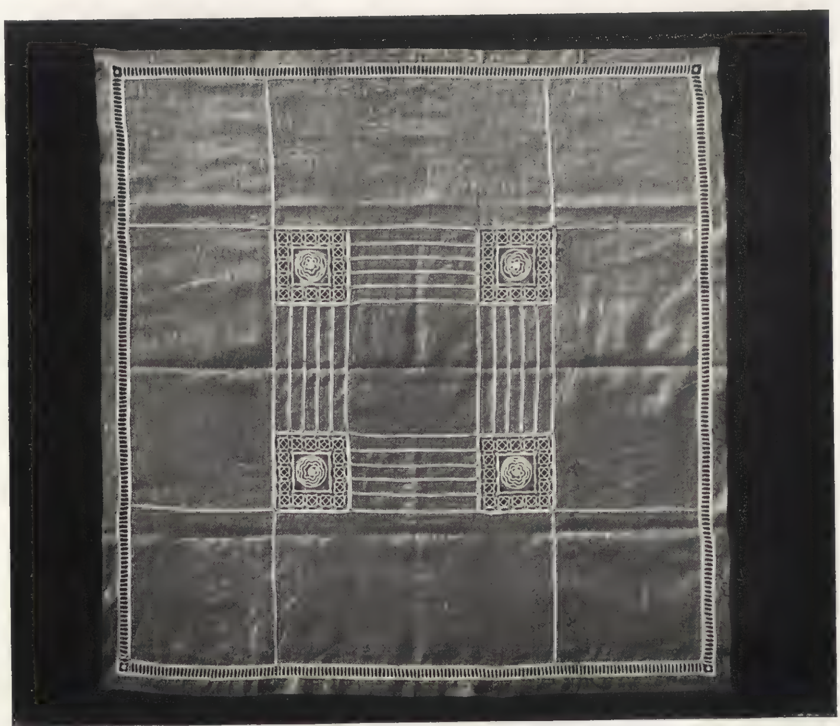
PROFESSOR KARL SCHMOLL V. EISENWERTH-STUTTGART. DEKORATIVES GEMÄLDE. ::



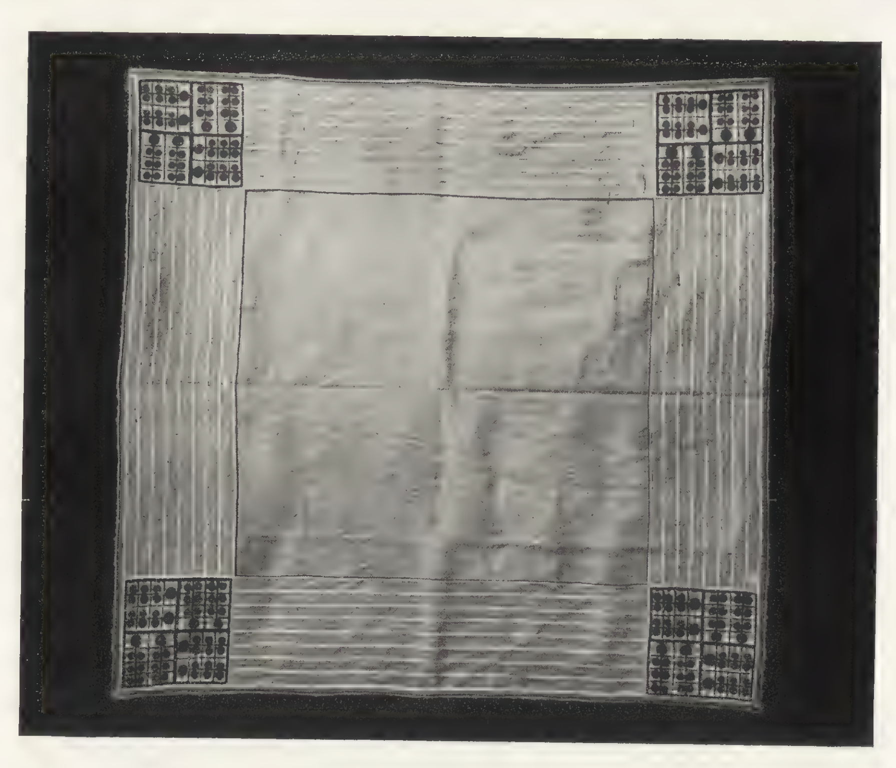
AUSGEFÜHRT VON DER KGL. BAYR. PORZELLAN- :: MANUFAKTUR :: NYMPHENBURG ::

MAJOLIKA-KAMIN MODELLIERT VON PROFESSOR ERNST PFEIFFER—MÜNCHEN.





FRAU MARGARETE VON BRAUCHITSCH—MÜNCHEN. GESTICKTE TISCHDECKEN.



FRAU MARGARETE VON BRAUCHITSCH—MÜNCHEN. Gestickte Tischdecke.

eines Schwammes kann man Wolkenmuster erzeugen, mittels einer Hasenpfote feine Maserungen, auch kann man durch Holzstempel bestimmte Zeichnungen eindrücken. Man hat dieses Verfahren auch schon auf die Maschine übertragen und Maschinenkleisterpapiere hergestellt. Die Kleisterfarbe wird durch die Streichmaschine aufgetragen und mit gravierten Walzen gemustert. Die bisherigen Erzeugnisse dieser Maschinen sind allerdings noch recht unscheinbar und geben gar keinen Begriff von den schier zahlreichen Möglichkeiten, die hier noch der Verwirklichung harren.

In den letzten Jahren haben auch Künstler dieses Verfahren zur Anwendung gebracht, von denen wohl Frau Lilli Behrens, die Gattin des Prof. Peter Behrens – Düsseldorf, die schönsten Erfolge erzielt hat. Weiter zeigen interessante Arbeiten Anker Kyster, Wilhelm Rauch, Paul Kersten, die Handwerker- und Kunstgewerbeschule in Elberfeld, die Kunstklasse der Berliner Buchbinderfachschule. Wie ausdrucksfähig diese Fachschule ist, erhellt besonders, wenn man die zarten, modernempfundenen Muster der Frau Lilli Behrens mit den kraftvoll, derben Arbeiten des 18. Jahrhunderts vergleicht. Für Handtapeten-Erzeugung erscheint das Verfahren wie geschaffen.

Zu den direkten Vorfahren unserer Maschinentapete gehören die alten Modeldruckpapiere. Sie wurden mit Holzmodeln im Flachdruck erzeugt, unterscheiden sich also von den früher genannten Prägepapieren durch den Mangel des Reliefs. Sie wurden im Anfang von Kattundruckereien hergestellt, mit den Modeln für Kattundruck. Noch heute erfreuen uns die kraftvollen Muster, die frischen Farben, der dekorative Instinkt. Die besten Modeldruckpapiere wurden damals, wie P. Jessen berichtet, in Augsburg, Wien, Venedig hergestellt. Von alten Stöcken einer Venezianer Druckerei hat der Maler Franz Naager neue Abdrücke machen lassen, nach denen die Münchner Tapeten- und Buntpapierfabrik Fr. Fischer dann Vorsatzpapiere in den Handel brachte.

Der Modeldruck wurde bekanntlich abgelöst von der Walzendruckmaschine. Von deren älteren Produkten sind nur wenige hier zu sehen. Dagegen sind künstlerische Vorsatzpapiere der neuesten Zeit sehr gut vertreten. Darunter ragen die Erzeugnisse von Emil Hochdanz – Stuttgart, C. Busch du Fallois Söhne – Krefeld besonders hervor, ferner Steinzeichnungen von Mitgliedern des Karlsruher Künstlerbundes, aus der Schule von W. v. Debschitz – München usw. Schablonierte Buntpapiere sieht man von der buchgewerblichen Fachklasse der Handwerker- und Kunstgewerbe-



ENTWURF: BILDHAUER ADOLF AMBERG — BERLIN.
SILBERNE LEUCHTER. AUSFÜHRUNG: SILBERWAREN-
FABRIK PETER BRUCKMANN & SÖHNE—HEILBRONN.



ALFONS UNGERER—KARLSRUHE. Anhänger und Vorstecknadel.

schule in Elberfeld (Lehrer F. A. Loeber jr.) und aus der Fachklasse für Graphik und Buchkunst an der Berliner Kunstgewerbeschule (Professor Emil Orlik). Aus einzelnen Stempeln zusammengesetzte Muster zeigt Frl. M. von Uchatius in Wien, originell und sehr wirkungsvoll; schöne Linoleumschnitte stammen aus den Fachklassen der Kunstgewerbe- und Handwerkerschule in Magdeburg (Lehrer Fr. Nigg), der Kunstgewerbeschule in Düsseldorf (Lehrer F. H. Ehmke) und der Handwerkerschule in Dessau (Lehrer W. Danz).

BERLIN. ADOLF VOGT.

DIE MANNHEIMER GARTENBAU-AUSSTELLUNG beurteilte in der Frankfurter Zeitung vom 1. August ein bekannter Fachmann, Gartenbau-Direktor August Siebert-Frankfurt. Die Schlußsätze seiner Ausführungen mögen hier folgen: „Ein Vergleich dieser Ausstellung mit der in Darmstadt 1905 stattgehabten liegt sehr nahe; hier wie dort hat eine starke Beeinflussung der Gesamtanordnung und spezieller Ausstellungsobjekte durch Künstler und Architekten Platz gegriffen. Wenn man aber einen Vergleich zieht, so drängt sich dem unbefangenen Beobachter die Überzeugung auf, daß die Ausstellung in Darmstadt, wenn auch räumlich kleiner, in Bezug auf die Originalität der von Künstlern geschaffenen Gärten, insonderheit aber auch in Bezug auf die Pflanzenschmuckkunst den Mannheimer Darbietungen weit überlegen war.

Daß sich die auf beiden Ausstellungen gegebenen Anregungen einführen werden, daß es der neuen Richtung gelingen wird, in breiteren Schichten der Gartenbesitzer festen Fuß zu fassen, möchte ich nicht annehmen. Wohl bin ich der Ansicht, daß in vielen Fällen ein Zusammenarbeiten der drei in Betracht kommenden Faktoren, Besitzer, Bau- und Gartenfachmann, nicht nur wünschenswert, sondern sogar notwendig ist, aber das darf nicht dazu führen, daß nur rein künstlerische Intentionen ausschlaggebend sind.

Wenn derartige Ausstellungen aber den Erfolg zeitigen, daß der Gartenbesitzer, der in der Tat Blumen- und Pfanzenfreund ist, der Gestaltung seines Gartens selbst mehr Aufmerksamkeit schenkt und die Anlage, die Pflanzungen nach den Ratschlägen eines künstlerisch durchgebildeten Gartenfachmannes – und deren gibt es in diesem Berufe eine erfreuliche Anzahl – ausführt oder ausführen läßt, dann haben sie ihren Zweck erfüllt, dann haben sie gezeigt, welche Befriedigung es dem selbstschaffenden Besitzer gewähren kann, wenn er seinem Garten den Stempel der persönlichen Geschmacksrichtung, der eigenen Liebhaberei aufdrückt.“ –



ALFONS UNGERER—KARLSRUHE. Broschen in Silber.

WETTBEWERB: LEIPZIGER ZENTRAL-BAHNHOF.

Die moderne Architektur versagt bei Palästen und Kirchen. Die Architektur findet neue Formen nur für das, was die Seele der Zeit ausmacht. Darum liegen die architektonischen Aufgaben des neuen bürgerlichen Deutschland fürs erste auf dem Gebiete des Wohnhauses; und mit der gleichen Energie verlangen die Sammelorte des öffentlichen Lebens nach einer Gebäudeform. Die alltäglichen und feierlichen Vorgänge im politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Verkehr haben so weit Charakter und soziologische Individualität angenommen, um die dafür zu errichtenden Gebäude dem innersten Wesen nach zu bestimmen. Vorausgesetzt, daß der Architekt sich weder vom historischen Trägheitsgesetz, noch von genialer Willkür leiten läßt, sondern mit heiligem Ernst sich zum Erfüller des Volkswillens macht, wie dies die gothischen Meister getan haben. Aus solcher dienenden Schöpferkraft bekamen wir das Warenhaus, das Landhaus und das städtische, dem Blocksystem sich eingliedernde Miethaus. (Wenigstens die Anfänge von dem allen.) Jetzt scheint auch die Zeit der Bahnhofshalle gekommen zu sein. Die für den Leipziger Zentral-Bahnhof ausgeschriebene Konkurrenz brachte zahlreiche wohl diskutierbare erfreuliche Entwürfe.



PROFESSOR J. KLEEMANN—PFORZHEIM.
AUSFÜHRUNG: OTTO ZAHN—PFORZHEIM.

Den ersten Preis bekamen gemeinsam zwei Entwürfe. Der des Jürgen Kröger scheint mir der schwächere zu sein. Wohl ist er ein Produkt räumlichen Denkens, aber der Künstler arbeitet doch noch viel mit konventionellen und aus der Aufgabe nicht bedingten Formenelementen, mit Türmen und flachen Kuppeln, mit Aufsätzen und anderem addierten Schmuckwerk. So kommt schließlich doch mehr ein Repräsentationsbau zustande als der logische und notwendige Ausdruck für die Vorgänge, denen das Gebäude bestimmt ist. Das aber bedeutet die Größe des Entwurfes der Lossow und Kühne. Hier spürt man mit zwingender Gewalt den Rhythmus der an- und abrollenden Züge; man fühlt den Parallelismus des Schienenweges, die harte Präzision, und den gleichmäßigen Takt der Maschine. Dieses Gebäude kann nichts anderes sein als ein Bahnhof, als das Herz, in das die aus allen Weitenkommenden Verkehrsadern hineinströmen, als das Herz, aus dem unaufhörlich Menschenmassen in die Welt hinausgestoßen werden. Diese Architektur ist wahrhaft ein Denkmal moderner Arbeit, moderner Technik; in der Großartigkeit, mit der sie einem Fundament unserer Lebensführung zum Ausdruck hilft, hat sie etwas Sakrales. —

»DER TAG«. ROBERT BREUER.

INHALTS-VERZEICHNIS.

BAND XX

April 1907 — September 1907.

TEXT-BEITRÄGE:

ILLUSTRATIONEN u. VOLLBILDER:

BEILAGEN:

NAMEN-VERZEICHNIS.



BERICHTIGUNG.

Die auf den Seiten 232 und 233 abgebildeten Möbel sind von Dr. J. Kern-Berlin und Max Heidrich-Paderborn entworfen.





ARCHITEKT J. KRUG—DARMSTADT. RAUCH-FÄNGER DES KAMINS
SEITE 317. TREIB-ARBEIT VON PHILIPP JUNG—WORMS A. RH.

INHALTS-VERZEICHNIS.

BAND XX

April 1907 — September 1907.

TEXT-BEITRÄGE:

ILLUSTRATIONEN U. VOLLBILDER:

BEILAGEN:

NAMEN-VERZEICHNIS.



BERICHTIGUNG.

Die auf den Seiten 232 und 233 abgebildeten Möbel sind von Dr. J. Kern-Berlin und Max Heidrich-Paderborn entworfen.

